©MARINA CAP-BUN

VALORI SUBVERSIVE ÎN DRAMATURGIA ROMÂNEASCĂ

Suport de curs pentru Masteratul de Românistică

ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ROMANESC

Ca în multe alte culturi din partea noastră de Europă, istoria teatrului cult românesc începe să devină relevantă abia la începutul secolului XIX. Ea este precedată de forme spectaculoase de teatralitate de tip magico-ritualic şi apoi folcloric, dar cadrul propriu-zis instituţional nu se putea ivi decât în anumite condiţii istorice. T.T. Burada în lucrarea sa *Istoria teatrului în Moldova* (Bucureşti, Minerva, 1975) găsea acestui început tardiv şi o serie de cauze mentalitare:

Una din pricinile care credem că va fi contribuit mai mult a împiedica propăşirea artelor la noi, în timpuri pe când în alte ţări ele se aflau în mare înflorire, a fost aceea că din prejudecăţile de castă ale boierilor, care erau conducătorii mulţimei şi aveau putinţă de a introduce orice sâmbure de dezvoltare naţională şi civilizaţie, atât actorii, cât şi muzicanţii erau consideraţi ca formând o clasă de oameni ce nu meritau a se amesteca sau a face parte din *eghemonia* clasei boiereşti. (76)

În aceste condiţii, era de neconceput ca odraslele boiereşti să urce pe scenă şi când, pe la mijlocul veacului al XIX-lea, saloanele boiereşti se transformă în săli de teatru şi copiii gazdelor devin vedete, schimbările de mentalitate sunt evidente. Pentru ca această transformare de crez să se producă fusese nevoie ca o generaţie de boieri să călătorească în Europa vestică şi să aducă cu ea moravurile lumii aşezate.

Biserica, la rândul ei, consolidează prejudecăţile împotriva teatrului oprind prin canoane clar legiuite (la 1844) orice distracţie de tip teatral nu doar pentru clerici,

ci şi pentru credincioşi. Clerul va păstra această poziţie cu străşnicie, chiar atunci când dezvoltarea teatrului devine o politică de stat, astfel că vom vedea, până târziu, înalţi prelaţi folosindu-şi influenţa pentru închiderea unor teatre. Răspopirea lui Creangă, pe motiv că recunoscuse că a fost la teatru şi că avea de gând să mai meargă, este o altă dovadă a acestei încrâncenări.

T. T. Burada reproduce legiuirile bisericeşti care interziceau preoţilor şi chiar enoriaşilor să meargă la teatru:

24: Nu fie slobod vreunuia din cei ce se numără în ierarhiceasca tagmă sau din monahi a merge la alergare de cai să privească sau să sufere *scenicele jocuri*... dacă vreunul s-ar prinde întru aceasta sau să înceteze sau să se caterisească.

62: Cele ce aşa se zic *Kalande* şi cele ce se zic *Vota* şi cele ce se numesc *Vrumalia*, şi prăznuirea cea ce se săvârşeşte în ziua dintâi a lui martie, deodată voim cu totul a se ridica din petrecerea credincioşilor. Dar însă şi *saltările muierilor cele în arătarea publicului*, care pot a face multă vătămare şi pierzare... hotărând ca *niciun bărbat să se îmbrace cu podoabă muierească sau muiere cu ce cuvenită bărbaţilor*. *Dar nici cu masce comiceşti sau satiriceşti sau traghiceşti să se îmbrace*. Deci, cei ce de acum înainte, ceva din cele mai înainte zise s-ar apuca a face, după ce s-au înştiinţat de aceste, aceştia de vor fi clinci, poruncim să se caterisească, iar de vor fi mireni să se afurisească. (canoanele 24 şi 62 din *Pidalion*, Mănăstirea Neamţu, 1844, pp. 164 şi 187; apud Burada p.77)

Totuşi, Iluminismul adusese Europei un suflu general de emancipare a maselor şi făcuse paşi importanţi în direcţia laicizării culturii, şi formele de teatru popular reflectaseră din plin acest proces. Totodată, păturile culte

din principate asimilau ideile enciclopedismului francez şi, în Transilvania, pe cele ale iluminismului reformist de sorginte germană.

Romantismul avea, al rândul lui, să contribuie la conturarea mai fermă a ideii de naţionalitate şi specificitate etnică, dând teatrului ocazia să-şi exercite funcţia lui de şcoală a moravurilor şi mai ales puterea de a însufleţi mulţimile şi a le inspira sentimentele patriotice pe care timpurile le cereau.

Liberalismul politic are şi el un rol important în emanciparea instituţională şi ideologică a principatelor. Presa se dezvoltă fără precedent după 1830 şi ea devine curând sensibilă la problemele teatrului. În 1829 apăreau atât *Curierul românesc* din Muntenia, sub conducerea lui Ion Heliade Rădulescu (având un supliment cultural intitulat *Curier de ambe sexe*), cât şi *Albina românească* a lui Ghe. Asachi, cu suplimentul ei literar *Alăuta românească*.

Instituţiile sub tutela cărora aveau să se dezvolte primele forme de teatru cult apar şi ele în aceeaşi perioadă: *Societatea filarmonică* în 1833, conservatorul bucureştean în 1834 şi cel ieşean în 1836.

Rolul personalităţilor este şi el determinant în dezvoltarea literaturii şi teatrului, din care mai toţi făceau o datorie patriotică şi cetăţenească: Iordache Golescu, C. Bălăcescu, Ctin Făcea, I.H. Rădulescu, C. Aristia, Ghe. Asachi, Gh. Bariţiu, Matei Millo, Costache Caragiale, Vasile Alecsandri.

La început, traducerile şi localizările predomină şi puţinele încercări de a scrie teatru original nu dau rezultate remarcabile.

Arta actorului, exersată mai întâi prin forme amatoristice de teatru şcolar, intră într-o nouă etapă odată cu înfiinţarea primelor şcoli de muzică şi declamaţie. Cele

două domenii nu se puteau încă delimita, căci pe scenele româneşti se jucau mai întâi vodeviluri sau comedii muzicale.

Teatrul românesc este precedat de trupele străine, a căror trecere prin teritoriile româneşti a contribuit esenţial la dorinţa românilor de a avea un teatru în limba naţională, dar şi de trupe ale minorităţilor din Transilvania şi Banat.

MUNTENIA

Teatrul grecesc. Primele forme de teatru cult din Muntenia sunt cele performate de teatrul şcolar grecesc, cu actori diletanţi şi cu un repertoriu pus în slujba ideilor Eteriei. N.I. Lascaris menţionează o scenă ridicată într-o grădină de pe podul Mogoşoaiei, pe care elevii şcolii greceşti, îndrumaţi de profesorul lor I. Iatropulos, au jucat fragmente din piesa *Foción*, pe 7 ianuarie 1811. Conţinutul profund patriotic dar şi sufletul pus de actori au asigurat succesul acestui prim experiment teatral, urmat în anul următor de tragedia *Aspasia* de Iakovaki Rizo Nerulos, care se va relua în martie 1819, în prima sală de teatru propriu-zisă, cea de la Cişmeaua Roşie, clădită de Domniţa Ralu, fiica cea mică a lui Caragea Vodă, o mare iubitoare a artei dramatice în 1817 – 1818. Nicolae Filimon o descrie în amănunte:”.

Din păcate, sala a ars în 1825 şi nu a mai fost refăcută.

La Cişmeaua Roşie, prima reprezentaţie are loc în decembrie 1818, cu piesa lui Voltaire, *Moartea fiilor lui Brutus*. Urmează: *Fedra* lui Racine, în traducerea lui Nerulos (ian. 1819), *Moartea lui Cezar* de Voltaire, tradusă de G. Serurios (feb. 1819) [aceeaşi piesă se mai bucură şi de alte traduceri, a lui Iancu Văcărescu, jucată tot în 1819 şi a lui G. Draculis, în 1820], *Moartea lui Patrocle* de Atanasie Hristopulos (1819), *Temistocle* de Metastasio, tradusă de Rusiadi (1819), *Oreste* de Alfieri (noi. 1819),

Polixenia de Nerulos (ian., 1820), *Filip al II-lea* de Alfieri (mai 1820), *Timoleon*, imitată de Zambelios după Alfieri (1820), *Aghatocle* de Voltaire (1820), *Aristodem* de Vincenzo Monti, *Moartea lui Philoctet* şi *Demostene*, ambele de N. Pikkolos. (Cf. N. Filimon şi D.C. Ollănescu). La spectacole participă şi tineri români: C. Aristia, Marghioala Bogdănescu, Elena. Filimon face şi ample comentarii asupra efectelor acestor spectacole şi al rolului lor socio-politic, în pregătirea mişcării eteriste, al cărui eşec va destabiliza şi aceste forme de teatru grecesc din Muntenia.

Prima Eforie teatrală se înfiinţează în noi. 1819, la cererea turcilor, care doreau să controleze efectele teatrului asupra mulţimii. Ea va încuraja, dimpotrivă teatrul în limba română şi repertoriile menită să trezească instinctele patriotice. Primul spectacol în limba română are loc tot la Cişmeaua Roşie, în 1819, cu piesa lui Euripide, *Hecuba*, tradusă de A. Nănescu. „Actorii" sunt elevi de la Sf. Sava, coordonaţi de Gheorghe Lazăr şi rolul principal îi revine tânărului Ion Heliade Rădulescu. Prin comparaţie cu teatrul grecesc, care se apropiase mai mult de profesionalism, spectacolul românesc e destul de palid, dar el are o importanţă istorică. Spectacolul începea cu un prolog al lui Iancu Văcărescu, despre importanţa socială a teatrului, care avea să devină celebru: „V-am dat teatru, vi-l păziţi / Ca un locaş de muse, / Cu el curând veţi fi vestiţi / Prin veşti departe duse. // În el năravuri îndreptaţi, / Daţi ascuţiri la minte, / Podoabe limbii voastre daţi / În româneşti cuvinte". Ulterior, în 1830, textul e publicat şi în *Curierul românesc*. Urmează câteva comedii: *Zgârcitul* (*Avarul*) de Molière, posibil şi *Pompei* de Corneille. Datele documentare sunt incomplete şi uneori contradictorii, datorită nestatorniciei vremurilor şi a evenimentelor istorice, mai ales a revoltei conduse de Tudor

Vladimirescu.

Societăţile literare de la Braşov (1821) şi Bucureşti (1827) joacă şi ele un rol hotărâtor în dezvoltarea teatrului. La adunările literaţilor români din casele lui Dinicu Golescu de la Bucureşti se citesc traduceri ale unor texte care vor influenţa decisiv spiritul epocii ca: *Arta poetică* a lui Boileau (tradusă de Heliade), *Lacul* şi *Ruga de seară* de Lamartine, traduse de Văcărescu, sau *Gramatica* lui Heliade. Mulţi sunt ispitiţi să scrie sau să traducă piese de teatru. În ciuda epidemiei de ciumă, reprezentaţiile teatrale româneşti continuă. La Goleşti, la şcoala înfiinţată de Heliade şi Dinicu Golescu, se reprezintă în 1830, *Regulus* de Heinrich Iosef von Collin, în traducerea lui Iancu Văcărescu. Într-o sală din casa banului N. Ghica, pe pereţii căreia erau zugrăviţi toţi zeii Olimpului, la sărbători sau aniversări, C. Aristia monta, cu recuzită improvizată, fragmente din *Orest*, *Fii lui Brutus* sau idilele lui Florian, în care joacă pe Agamemnon, Cezar sau Oedip. Smărăndiţa Ghica se remarcă în rolul Clitemnestrei. Printre tinerii actori amatori se mai numărau: Manole Anghelescu, Eugen Predescu, Eufrosina Bogdan, surorile Raymondi, Scarlat şi Iancu Ghica.

La Colegiul Sf. Sava se derulează cele mai spectaculoase forme de teatru şcolar. Aristia, viitorul actor profesionist, ţine conferinţe despre teatru pe care le şi ilustrează cu talentul lui remarcabil, Ion Heliade Rădulescu, ce va traduce pe Boileau, Byron şi Lamartine, recită versuri, iar I. Câmpineanu ajută şi el la punerea în scenă a spectacolelor. C.A. Rosetti era la 16 – 17 ani un remarcabil actor al acestei trupe şcolare. Se închiriază o sală de repetiţii, se confecţionează costume şi accesorii. La 20 aprilie 1830, se joacă *Ceasul de seară* de Kotzebue, în traducerea lui Iancu Văcărescu. Vor urma scene din *Avarul* şi *Amfitrion* de Molière în româneşte, *Zaira* de Voltaire în

franţuzeşte, *Brutus* şi *Oreste* de Alfieri în greceşte.

Aceste forme incipiente de teatru în limba română au de profitat şi de pe urma trecerii prin teritoriile româneşti a numeroase trupe străine, cu actori profesionişti şi repertoriu de bună calitate, de la care tinerii actori diletanţi aveau de învăţat, şi care au relevat importanţa instituţionalizării teatrului. Dar se perindau în continuare şi trupe străine de comedieni, măscărici, atleţi, fachiri, gimnaşti sau teatrul „optic" al lui Mathias Brody.

Înfiinţarea Societăţii Filarmonice, în oct, 1833, de către Heliade şi Ion Câmpineanu are o maximă importanţă, mai ales prin şcoala de muzică vocală, declamaţie şi literatură, deschisă la 15 ianuarie 1834, în casele pitarului Dinică Boierescu, din spatele colegiului. Selectarea cursanţilor se face exclusiv după criteriul înzestrării naturale. Elevii provin din mahalalele sărace ale Bucureştiului şi sunt bursieri ai Filarmonicii. Heliade le predă literatură, Aristia îi învaţă arta declamaţiei, Bongianini şi Conti predau muzica vocală, Schlaf pianul, Duport dansul şi scrima, iar bibliotecarul Winterhalder istoria artelor. Unii dintre elevi vor face cariere strălucite în străinătate, ca Eufrosina Marcolini-Popescu, alţii vor rămâne să se dedice scenelor româneşti. Între ei: d-na Lang, Raliţa Mihăileanu Stoenescu, Caliopi (prima soţie a tatălui lui I.L. Caragiale), Elenca, Iorgu şi Costache Caragiale, Ion Curie, C. Mihalache, C, Mincu şi mulţi alţii.

În repertoriul Filarmonicii se includ mai ales traduceri, teatrul original fiind încă la început. În august 1834, spectacolul-examen cu tragedia lui Voltaire *Mahomet* sau *Fanatismul* are mare succes, stârnind entuziasmul cronicarilor dramatici şi determinând reluarea spectacolului în octombrie. Urmează alte piese de Molière: în decembrie 1834, *Amorul doctor*, în martie 1835, *Silita căsătorie*, în octombrie *Videniile lui Scapin*, iar în

noiembrie *Doctorul fără voie* şi *Preţioasele ridicole*. Voltaire revine cu *Alzira*, iar Kotzebue cu *Ştefu nerod*. Chiar dacă ştacheta reprezentărilor mai scade în 1836, aceste spectacole probau funcţia socială a teatrului, demonstrau disponibilitatea publicului românesc către această formă artistică şi făceau să se vorbească tot mai mult despre necesitatea unui teatru în limba română.

În noiembrie 1835 apăruse şi prima revistă teatrală, *Gazeta Teatrului naţional*, al cărei colegiu de redacţie includea membrii Filarmonicii, şi care, în cele 13 numere care au putut să apară înainte de interzicerea revistei, popularizează acţiunile culturale ale acestei grupări, dă ştiri despre teatrul european şi subliniază importanţa teatrului, pregătind terenul pentru impunerea ideii construirii teatrelor naţionale din Iaşi şi Bucureşti.

Fără sprijin financiar din partea puterii şi influenţată de interese politice contradictorii, Societatea Filarmonică îşi încetează activitatea în 1837, lăsând totuşi urme adânci în conştiinţa publică. Astfel, lipsită de un cadru instituţional adecvat, prima promoţie de actori profesionişti se risipeşte în tot felul de alte îndeletniciri (profesori, funcţionari, militari etc.) pentru a-şi putea câştiga existenţa, şi doar unii se vor întoarce la pasiunea lor de tinereţe, în vremuri mai prielnice. Printre puţinii care rămân credincioşi teatrului se găseşte Costache Caragiale, care continuă să joace cu trupa sa pe unde poate.

Mai norocos, C. Aristia primeşte sprijin din partea domnitorului Alexandru Ghica, pentru a reorganiza teatrul românesc, de ziua căruia se montează, la 30 august 1837, vodevilul *o serbare câmpenească*, de I.H. Rădulescu, care e şi prima piesă originală românească, jucată cu mult entuziasm naţional (actorii poartă costume tradiţionale româneşti) şi comentată favorabil de presa vremii. Trupa

românească a lui Aristia activează în paralel cu cea franţuzească a lui Eugène Hette. Se joacă cu succes *Saul* de Alfieri, apoi se refuză pe rând *Britanicus* şi *Brutus*, şi în final sala Momolo nu mai este accesibilă trupei româneşti. Sprijinul domnitorului se retrage şi teatrul românesc se află din nou în impas, iar Aristia pleacă în Grecia. Urmează câteva spectacole omagiale, fără mare strălucire. Totuşi, temeliile teatrului în limba română fuseseră aşezate, chiar dacă totul se derula în stil românesc, cu „zid părăsit şi neisprăvit".

MOLDOVA

În Moldova, Burada a reuşit să documenteze, apelând la autobiografia lui Kemény Ianoş (apărută la Pesta, în 1856), o primă reprezentaţie teatrală la nunta fiicei celei mari a lui Vasile Lupu, Maria, cu Cneazul polonez Radziwil, care a avut loc la Iaşi, în 1645. Martorul ocular al evenimentului vorbeşte explicit despre „actori" şi despre „feluri de feluri de muzici, oameni ce făceau petreceri de carnaval, jucători pe frânghie, căluşeri şi oameni cari arătau feluri de feluri de jocuri, de petreceri, de care trebuie să te minunezi". (Apud Burada, p.78)

Fr. Sulzer, în cartea sa *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, apărută la Viena, în 1781, vorbeşte de spectacole derulate la curţile domneşti valahe, „în limba română, greacă sau turcă", organizate de *ceauşi* sau *bufoni*. Porunca domnească venea mai ales când la curte se aflau oaspeţi străini, cu Sulzer însuşi. Trupa era formată din „şase indivizi cu pantaloni turceşti lungi, albi ori roşii, în mână cu beţe împodobite cu argint, pe cap cu căciuli de blană înalte şi rotunde" şi recuzita se completa cu „o manta zdrenţuroasă a vreunui dezertor austriac, ori alte straie vechi, rufoase, rămăşiţe din vreun costum străin ori indigen. Se întrebuinţau şi rufe femeieşti când din întâmplare trebuia să se înfăţişeze o femeie". (Rolurile

feminine erau jucate în travesti.) Spectacolul începea cu un prolog ce anunţa tema.

Povestindu-şi, la rândul lui, voiajul prin ţările române, M.J. Lejeune (*Voyage en Valachie et en Moldavie*, Paris, 1822) confirmă longevitatea acestor spectacole de curte, aducând câteva amănunte ca originea armenească a bufonilor, sau caracterul de farsă indecentă preferat de domnii români.

Nici trupele străine în trecere nu sunt lipsite de interes. Pe la 1795, o trupă nemţească din Lemberg se opreşte pe la Fălticeni, în drum spre Rusia, şi e probabil să fi jucat şi la Iaşi. Apoi, pe la 1802, sub domnia lui Moruzi, trupe de turci şi greci dădeau în Iaşi spectacole de scamatorii, în *cafeneaua grecească* din Uliţa Mare şi în *cafeneaua armenească* de pe podul vechi. Apoi, câte un neamţ transilvănean (numit *paiaţ* sau *caraghios*) dădea reprezentaţii expresive de păpuşi prin pieţe sau la curţi boiereşti. Pe la 1806, nemţii aduseseră la Iaşi camere obscure şi panorame, cu oraşele Europei sau cu scene de război. Mai veneau circuri, figuri de ceară, saltimbanci, echilibrişti şi fele de fel de comedianţi.

Dar reprezentaţiile propriu-zis teatrale încep la Iaşi abia în 1809, antreprenorul trupei Gaetano Madji clădeşte prima sală de teatru. Actorii erau ruşi şi jucau ruseşte, mai ales pentru soldaţii trupelor de ocupaţie. Activitatea teatrului încetează odată cu ocupaţia rusească, în 1812 şi actorii se plâng autorităţilor că nu au fost plătiţi. La ia locul, pentru scurtă vreme, o trupă nemţească cu orchestră, care joacă în casele lui Grigore Ghica. În acelaşi an, în Muntenia, se instala în domnie Caragea Vodă, aducând cu el pe fiica sa Ralu, o împătimită a teatrului, dar şi pe Ştefan Caragiale, din care va descinde o întreagă familie de animatori ai domeniului.

În privinţa formelor de teatru şcolar, ele debutează la

Iaşi în 1814, când dascălul Kiriac de la şcoala particulară grecească montează cu elevii săi câteva piese şi exemplul său va fi urmat şi în alte şcoli. Mare succes au *Moartea lui Cezar* de Voltaire şi *Junius Brutus* de Alfieri care răspundeau perfect obsesiei latiniste a începutului de secol. Se joacă însă, mai întâi, doar în franceză şi greacă.

Un prim fragment dramatic în limba română care s-a păstrat, scris se pare înainte de 1811, este din comedia în versuri *Serdarul din Orhei*. Autorul nu a semnat manuscrisul, dar Alecsandri îl găseşte şi îl trimite spre publicare *Convorbirilor literare*. Jargonul teatral în care bardul de la Mirceşti îşi descria descoperirea e comic prin rudimentaritatea sa: personajele se cheamă *obraze*, scenele, numerotate cu litere greceşti se numesc *perdele*, iar actul I, *arătarea A*. Tipul ginerelui parvenit sau al cucoanei din lumea mare măritată de părinţi cu un prost pe care îl dispreţuieşte, dar şi cel al intrigantului grec Stavarache, îl încântă pe dramaturgul de mai târziu.

După restituirile lui Burada, prima reprezentaţie teatrală în limba română din Iaşi este organizată de Ghe. Asachi, încă tânăr la acea dată dar marcat de studiile sale şi de cunoaşterea directă a mediului cultural din mai multe oraşe europene. El prelucrează pastorala lui Florian şi Gessner *Mirtil şi Hloe*, care se joacă la 27 decembrie 1816, în casele hatmanului Costachi Ghica, având ca actori chiar pe fiii acestuia. Mentorul de mai târziu al vieţii culturale din capitala Moldovei tocmeşte pe banii săi un pictor pentru a realiza decorurile şi un maşinist şi pune astfel în funcţie un *teatru de societate*, unde se joacă în limba română, „într-o epocă de streinomanie” cum spune Asachi în precuvântarea sa la ediţia tipărită din 1854. Genul pastoralei îngăduia şi o scenografie cu costume tradiţionale pentru păstori şi păstoriţe, care intensificau atmosfera profund patriotică a evenimentului. Prezenţa în

sală a mitropolitului Veniamin, om luminat şi iubitor de cultură, dă şi mai mare anvergură evenimentului. Urmează şi alte reprezentaţii cu câteva „tableaux vivants”, dar şi mai dificila montare a piesei *Alzira* de Voltaire.

Deşi documentele sunt zgârcite în date, se ştie de un teatru particular pe la 1819. Nu se ştiu prea multe despre perioada 1819 – 1834, dar sunt consemnate turnee ale unor trupe străine în trecere prin Moldova, care au ţinut viu gustul pentru teatru. Pe la 1820 o trupă ruso-poloneză juca în tălmăcire rusească *Şcoala femeilor* a lui Molière, în casele lui G. Krupenski, care aveau să se transforme, la 1832, ia în iniţiativa fraţilor Fouraux, în celebrul *Théâtre des variétés*. Mai trec prin Iaşi şi o trupă nemţească, şi una franceză de pantomimă, dar teatrul în limba română este abandonat, mai ales după plecarea lui Asachi, în 1822, numit de Ioniţă Sturza ca agent diplomatic al Moldovei în Viena.

Trupa franceză a Teatrului de varietăţi, ajutată de subvenţiile locale şi împrospătată cu forţe actoriceşti proaspete, aduse de la Paris, oferă spectacole diverse, de la comedii, drame şi vodeviluri la operă şi operetă, astfel că putem vorbi e o viaţă culturală activă a Iaşului în ciuda absenţei teatrului în limba română, deocamdată.

În 1834, o „soarea” teatrală dedicată lui Kisseleff, care se întorcea în Rusia, prilejuieşte montarea piesei lui Asachi *Serbarea păstorilor moldoveni*, în teatrul construit de fraţii Fouraux, cu diletanţi moldoveni. *Albina* recenzează cu entuziasm acest colaj de cântece şi dansuri cu tematică moldovenească, ce părea să reînvie gustul pentru spectacole în limba română.

Înscăunarea, în acelaşi an, a lui Mihail Sturza prilejuieşte noi spectacole, incluzând o nouă piesă a lui Asachi, drama eroică *Dragoş, întâiul domn suveran al Moldovei*. Şi tot acum debuta Matei Millo, în *Sărbătoarea*

ostăşească, jucată la *Théâtre des variétés* de către elevii dascălului francez Quenim. Provincia ia exemplul Iaşului şi teatrul devine tot mai popular şi fii de boieri sunt tot mai atraşi de această îndeletnicire.

În 1836 se înfiinţează Conservatorul filarmonic-dramatic din Moldova, după modelul celui din Ţara Românească, condus de Vasile Alesandri (tatăl), Gh. Asachi şi Ştefan Catargi. *Albina* şi *Alăuta* lui Asachi vor consemna sârguincios activitatea societăţii. În februarie 1837, au premiera primele spectacole cu *Lapeirus* (*La Pérouse*) şi *Văduva vicleană*, prelucrări ale lui Asachi după Kotzebue. Simpla existenţă a conservatorului duce, şi aici, la îmbogăţirea grabnică a repertoriului de piese, în principal cu traduceri şi adaptări, donate de instituţia similară din Bucureşti. Asachi tipăreşte mare parte din piese care se vând foarte repede căci publicul vrea să se familiarizeze cu teatrul. Dacă societatea Filarmonică bucureşteană se închidea în 1837, la Iaşi, stagiunea 1837 – 1838 avea peste 10 reprezentaţii, mai toate prelucrări ale lui Asachi după Kotzebue. Şi repertoriul va creşte până la 22 de titluri. Piesele uşoare care nu supără pe nimeni fac ca teatrul ieşean să supravieţuiască până în 1839.

În 1838, opera *Norma* de Bellini e cântată în româneşte. Şi tot atunci, Costache Caragiale vine de la Bucureşti şi se stabileşte la Botoşani, unde, în stagiunea 1838 – 39 montează spectacolele: *Ştefan cel Mare*, piesă atribuită lui Asachi, *Uniforma lui Wellington* de Kotzebue şi *Plumper* sau *Amestecătorul în toate* de J.F. Jünger. În 1839 Costache Caragiale vine la Iaşi, unde, cu ajutorul unor foşti elevi ai Academiei Mihăilene, montează: *Saul*, *Videniile lui Scapin*, *Burghezul gentilom*, *Alzira* şi alte piese clasice de valoare. Urmează stagiuni pline de succes, consemnat de presa culturală, în care genul comediei va fi privilegiat, pregătindu-se astfel terenul pentru cariera teatrală

strălucită a lui Alecsandri.

TRANSILVANIA

În Transilvania, unde, prin intermediul *Şcolii ardelene*, ideile iluminismului european pătrunseseră mai evident, începuturile mişcării teatrale sunt chiar mai timpurii şi mult mai diversificate, prin chiar ţesătura interetnică trăitoare pe acele meleaguri. Istoricul german F.Z. Sulzer menţionează reprezentarea unei comedii pastorale, la Braşov, încă din 1782. Tot din aceeaşi epocă, 1780, datează şi cel mai vechi manuscris în limba română, conţinând o scriere teatrală, *Occisio Gregorii în Moldavia Vodae tragedice expressa*. Dar începuturile teatrului cult românesc sunt mai târzii.

Teatrul şcolar german avea tradiţii vechi şi bine încetăţenite, la Braşov, Sibiu, Bistriţa, Sighişoara şi Mediaş. Bucurându-se şi de sprijinul oficial şi financiar al regimului, teatrul german se dezvoltă şi unele trupe ajung rapid la un profesionalism remarcabil pentru acea perioadă. Astfel, Christian Ludwig Seipp, intelectual de ţinută europeană, care îl cunoscuse personal pe Goethe, activează la Timişoara, între 1781 şi 1783, apoi la Sibiu, 1782 – 83 şi 1788 – 91, unde se înalţă şi prima clădire de profil. În repertoriul lor se găseau peste 100 de piese de Shakespeare (*Hamlet*, *Macbeth*, *Henric al IV-lea*), Goethe (*Clavigo*), Schiller (*Hoţii*, *Don Carlos*, *Intrigă şi iubire*), Molière (*Avarul*, *Tartuffe*), Goldoni, Holberg, ş.a. Împreună cu trupa italiană de operă a lui Livio Cânţi, care monta mai ales creaţiile lui Mozart, ei dau Sibiului o viaţă culturală de mare ţinută.

Teatrul maghiar are şi el tradiţii vechi, atât prin teatrul şcolar cât şi prin cel jucat în cercurile nobilimii maghiare, care vedea în arta spectacolului un mod de a-şi conserva identitatea etnică şi culturală. După 1770 se cunosc primele traduceri ale unor opere clasice în limba

maghiară (Plaut, Terenţiu, Molière, Shakespeare). În 1791 se înfiinţează o „societate teatrală” la Aiud, iar în anul următor se inaugurează teatrul din Cluj, care avea prin contract obligaţia de a da reprezentaţii şi în alte oraşe, în special la Târgu-Mureş. Repertoriul său combina traduceri cu încercări originale în limba maghiară, iar actorii erau foştii diletanţi din trupele şcolare.

Prima încercare de a juca teatru în limba română o înregistrăm la Blaj, sub directoratul lui Gr. Maior, în 1754. Elevii pregătesc o *comedia ambulatoria* formată din patru-cinci cântece româneşti cu care fac chiar mici turnee în jurul Blajului, care va rămâne pentru multă vreme un centru al teatrului şcolar românesc. În 1825, se joacă piesa lui Plaut *Aulularia*, în latină, şi G. Bariţiu, pe atunci elev al seminarului, evocă momentul într-un articol publicat în *Transilvania*, la 1 iunie 1870: „Actorii erau daco-români, publicul era format din profesori, din elevi şi studenţi. Decoraţiile erau albe, făcute din pânză ţesută de mâinile româncuţelor noastre” („Thalia şi Melpomena în Transilvania”). Anul următor se joacă în onoarea rectorului şcolii o *Eglogă pastorală* compusă de Timotei Cipariu, care va fi reluată şi la numirea unui nou episcop al Blajului.

Dragostea pentru teatru e încurajată de succesul reprezentaţiilor, astfel că în 1832, mai mulţi tineri intelectuali diletanţi (G. Bariţiu, V. Moldoveanu, I. Rusu, S. Pop ş.a.) înfiinţau o „societate dramatică”, primul teatru românesc din Ardeal. Spectatorii nu mai sunt doar profesori şi elevi, ci şi notabilităţile oraşului şi toată funcţionărimea. Decorurile sunt făcute la Sibiu. Repertoriul era modest, format din traduceri şi încercări originale lipsite de pretenţii, dar îşi atingeau scopul social, acela de a întări sentimentele patriotice ale românilor.

Trupa de la Blaj suferă când, în 1836, Bariţiu era chemat la Braşov să înfiinţeze o şcoală normală. Aici va

tipări *Gazeta de Transilvania* şi suplimentul ei literar *Foaia pentru minte, inimă şi literatură* şi va înfiinţa o nouă trupă de diletanţi, continuând să scrie şi să traducă, convins că teatrul e „şcoala moralului" şi că el contribuie la „nobilarea inimii şi deschiderea minţii".

Şi şcoala română de la Arad, condusă de D. Ţichindeal, are un rol important în fundamentarea primelor forme de teatru românesc din Ardeal. Primul spectacol şcolar în limba română are loc la 27 februarie 1818, la teatrul din Arad.

Concluzionând, putem spune că aceste forme preinstituţionale au netezit drumul pentru apariţia teatrelor româneşti de stat, care se dezvoltă după 1840, într-un context de emancipare generală. Presa, literatura, teatrul sunt toate impulsionate de o strategie coerentă a claselor care pregăteau revoluţia de la 1848.

Depăşirea diletantismului. Forme instituţionalizate de teatru românesc. Moldova.

Dacă în cazul formelor preinstituţionale, Muntenia se mişcase mai repede şi punea repertoriul ei „naţional" şi la dispoziţia moldovenilor, după 1840, capitala Moldovei avea să dea tonul dezvoltării fără precedent a teatrului românesc, impulsionând şi viaţa teatrală din celelalte provincii.

Manifestul acestei politici coerente va deveni programul revistei *Dacia literară*, apărută la Iaşi, în 1840, „Introducţia" lui Kogălniceanu. Ea orienta întregul curent cultural spre deschiderile romantismului şi mai cu seamă spre specificul etnic prin care formele artistice deveneau un instrument de trezire a conştiinţei naţionale şi de cultivare a sentimentelor de implicare cetăţenească. Încurajarea literaturii dramatice naţionale originale şi limitarea traducerilor şi adaptărilor vor avea un efect benefic asupra scriitorilor momentului care decid să-şi

încerce puterile prin compoziţii originale, inspirate din realităţile locale dar şi din episoadele modelizante ale istoriei. Dezvoltarea teatrului în limba română devine o prioritate, fapt demonstrat şi de încredinţarea conducerii teatrului românesc din Iaşi unei administraţii naţionale formate din mari personalităţi culturale: Vasile Alecsandri, Costache Negruzzi şi Mihail Kogălniceanu. Se unificau astfel trupa românească şi cea franceză şi semnarea unui contract cu guvernul, pe patru ani, din păcate reziliat înainte de scadenţă, întăreşte caracterul instituţional al noii forme de organizare a teatrului din Moldova.

Profesionalismul trupei străine devine model pentru cea moldovenească. La 25 de spectacole ale trupei române se montau de trei ori mai multe de către trupa franceză, dar şi subvenţia de stat a acesteia era triplă. Drumul spre profesionalismul autentic nu e uşor şi e nevoie de un regulament drastic pentru a impune disciplină trupei româneşti. Stagiunea 1840 – 41 oferă piese franţuzeşti încă de la începutul toamnei, dar secţiunea română, condusă de Costache Caragiale nu reuşeşte să monteze prima piesă decât în noi. 1841, *Farmazonul din Hârlău* de V. Alesandri. Se mai reprezintă dramatizarea lui Kogălniceanu intitulată *Orbul fericit*, prelucrarea lui Negruzzi *Elevul conservatorului* şi a lui C. Caragiale după Delmary, *Leonil sau ce produce dispreţul*. Dar şi traduceri, între care *Bădăranul boierit* (*Burghezul gentilom*) şi *Zgârcitul* (*Avarul*) de Molière. Mult mai avansat, repertoriul trupei franceze prezintă piese de Al Dumas, Charles Laffont, dar şi opere de Rossini sau Auber, ţinând pasul cu scenele pariziene contemporane.

În 1842, direcţia este preluată de Maria Tereza Frish, conducătoarea teatrului de operă germană, care neglijează dezvoltarea teatrului românesc, apoi, anul următor de Al Sturza. Pe scena ieşeană se joacă acum, pe lângă

traducerile din clasici şi piese originale ca *Ionică, dragul mamei* de Miclescu, sau piesele lui Alecsandri: *Cuconu Iorgu de la Sadagura, Iaşii în carnaval, O repetiţie moldovenească* de C. Caragiale, *Băcălia ambiţioasă* şi *Jignicerul Vadră sau Un provincial la teatrul naţional* de Alecu Russo. Teatrele din celelalte provincii româneşti se grăbesc să le preia în repertoriul lor.

Stagiunea 1845 – 46 se derulează sub conducerea entuziastă a lui Tudorache Ghica, întrucât C. Caragiale se întorsese la Bucureşti. Vine în schimb, de la Paris, unde studiase jocul unor actori de renume european ca Lemaître sau Levassor, Nicolaie Luchian, care va contribui esenţial la o schimbare de atitudine a trupei româneşti, care joacă în această stagiune 60 de spectacole. Printre meritoriile încercări originale ale autorilor români, se joacă şi piese recente ale romanticilor care făcuseră înconjurul Europei, Schiller, Hugo, dar şi maeştrii clasicismului francez, Molière rămânând mereu preferat. Pe lângă extinderea repertoriului, asistăm şi la dezvoltarea artei actorului şi preocuparea pentru reînnoirea trupei, modernizarea scenei, a decorurilor, într-un cuvânt la paşi importanţi spre profesionalismul autentic. După plecarea lui C. Caragiale se simte şi nevoia unui regizor.

Presa se grăbeşte să menţioneze îmbunătăţirile iar jurnalele din Muntenia reiau articolele, astfel că vestea succesului moldovenilor circulă repede: „Este o bucurie naţională, bucurie nobilă, văzând că din zi în zi teatrul nostru înfloreşte. Acum sala se vede plină de privitori, acum mulţămirile se zugrăvesc mai cu uşurinţă pe feţele lor, acum câmpul literaturii naţionale începe a surâde, mai mulţi tineri nutresc această ţarină cu traduceri alese, mai mulţi cu originaluri, între care d. Alecsandri este în frunte”. – scria D. Gusti în *Curierul românesc* (nr. 12/1846).

Odată cu mărirea şi sofisticarea repertoriului, creşte şi publicul interesat de teatru şi vechile săli devin neîncăpătoare, astfel că în 1846, Mihail Sturza închiriază şi amenajează pentru teatru o nouă clădire, la Copou, care primeşte repede numele de „Teatrul cel mare" şi unde se şi ţine primul spectacol, în decembrie, cu *Clarisse Harlow* de Clairville şi Guillard. Graba de a deschide stagiunea cu o piesă străină nu e pe placul moldovenilor şi Em. Manoliu nota că „nu s-a dat precădere elementului moldovenesc" (*O privire retrospectivă asupra teatrului moldovan*, Iaşi, 1925, 27) dar în februarie 1847 se joacă *Bătălia moldovenilor cu cavalerii teutoni de la Marienburg* de Gheoghe Asachi şi o traducere a lui Negruzzi după Bayard şi Dumanoir.

Valorile subversive, deseori prezente în repertoriul trupei moldoveneşti duc la înlăturarea lui Ghica de la conducere şi înlocuirea lui cu prinţul N. Şuţu, care va fi ajutat de tânărul actor Matei Millo, aristocrat cu dare de mână, şcolit la teatre europene, care, tocmai datorită acestui prestigiu, preia şi funcţia pregătirii viitorilor actori. „Şcoala de declamaţie" contribuie esenţial la profesionalizarea actorilor moldoveni, cărora profesorul Millo le este model şi prin jocul propriu, şlefuit după modele văzute şi studiate pe scene mai ales franceze. T.T. Burada scria în acest sens, în faimoasa sa *Istoria teatrului în Moldova*: „Până la el, actorii erau influenţaţi de şcoala romantică şi declamatorie a lui C. Caragiale, având atât vorbirea, cât şi gesturile exagerate (...) Millo ţinu mult ca în dicţie şi în jocul de scenă să intre pe cât se poate mai mult *adevăr* şi *natural*" (vol. I, 344).

Amprenta lui Millo se va vedea curând, mai ales în ceea ce priveşte repertoriul, compus din propriile sale scrieri sau prelucrări (*Zavistia*, *Femeiuşca dracului*, *Doi însurăţei*, *Samson şi Spiridon*), dar şi din încercări

originale ale unor Alecsandri (*Piatra din casă*, *Creditorii*), C. Caragiale (*O soaré la mahala sau Amestecul de dorinţi*) sau C. Bălăcescu (*O bună educaţie*). Nu lipsesc nici opere reprezentative care se jucau în toată Europa ca *Bărbierul din Sevilla* de Beaumarchais sau *Femeile savante* de Molière (în traducerea versificată a lui Negruzzi).

Pe măsură ce evenimentele din 1848 se apropie, intelectualitatea moldovenească se foloseşte de teatru pentru a stârni spiritele prin şarje îndreptate împotriva celor indiferenţi la soarta principatelor. Alecsandri era, şi de această dată, „capul răutăţilor". Piesele lui *Cuconu Iorgu de la Sadagura* (lansată la 18 ian, 1844) şi *Iaşii în carnaval sau Un complot în vis* (22 dec. 1845), deşi avuseseră mare succes la public, deranjaseră vizibil autorităţile. Mai târziu, în 1875, când boierul de la Mirceşti îşi strângea scrierile într-o primă ediţie de *Opere teatrale*, scria cu mândrie în prefaţa acesteia că ţintise prin cele două piese supărătoare „două ridicole proaspete ale societăţii noastre, ridicole care, nefiind combătute la vreme, ar exercita o influenţă fatală. Unul consistă în dispreţuirea a tot ce este naţional, iar celălalt întru persecutarea opiniei publice". Cele trei decenii scurse de la premiere îi întăresc autorului convingerea că: „nimeni nu mai îndrăzneşte să înfigă ascuţişul înveninat în sânul ţării, căci eleganţii cuconaşi se tem de a nu fi arătaţi cu degetul şi porecliţi Iorgu de la Sadagura, iar cuconiţele de a fi puse în rând cu Gahiţa Rosmarinovici". (p. XII)

Poliţia încercase să oprească *Iaşii în carnaval*, dar reprezentaţia fusese dusă până la capăt prin presiunea publicului. „Amicii mei bonjurişti, pantalonarii, duelgiii compun o cohortă îndrăzneaţă, de care poliţia găseşte prudent a se feri" scria Alecsandri în aceeaşi prefaţă.

Satira lui Alecu Russo *Un provincial la teatrul naţional* pune capac acestui conflict. Cum actorii nu

elimină replicile tăiate de cenzură, adresate „ciocoilor”, a doua zi după premiera de la 25 feb. 1845, actorii (N. Luchian, T. Theodorini şi N. Teodoru) sunt surghiuniţi la mănăstirea Caşin iar autorul la Soveja, interzicându-li-se până şi corespondenţa.

Exemplul capitalei e urmat de trupe de diletanţi din provincie, ca cea a lui Alecu Vilner din Bacău sau cea a *Societăţii Filarmonice* din Galaţi, care preiau repertoriul incendiar al capitalei.

Dar lucrurile nu se opresc aici. Cum piesele originale sunt atent supravegheate de cenzură, se caută în cele străine oglinda realităţilor româneşti. *Mulatrul* lui Saint Pierre, jucat la 19 oct. 1847, provocă un nou scandal şi determină închiderea teatrului, abia redeschis, şi desfiinţarea trupei, pentru că, aşa cum observa Burada, situaţia personajului principal trimitea transparent la cea a robilor ţigani de pe moşiile româneşti, a căror eliberare era văzută de forţele pe ogresiste ca un semn de emancipare. Primul boier moldovean care îşi eliberase robii ţigani fusese la noi Kogălniceanu, dar nu mulţi s-au grăbit să-i urmeze exemplul.

Muntenia

După desfiinţarea *Societăţii Filarmonice*, scenele bucureştene sunt dominate de trupe străine, mai cu seamă opera lui Basilio Sansoni, cea a Henriettei Karl, trupa franceză de dramă şi comedie a lui Macé şi o trupă maghiară care mai joacă şi româneşte.

Costache Caragiale de la Iaşi vine în vara lui 1841 şi montează comedia lui Alecsandri *Cinovnicul şi modista*, apoi, în 1844, gândind că s-a mai potolit „cabala politică” împotriva teatrului, se întoarce definitiv la Bucureşti şi înfiinţează o nouă *Trupă română de diletanţi*, sprijinit de vechii filarmonişti şi punându-şi în joc agoniseala proprie. În studiul lui „Teatrul naţional în Ţara Românească”, din

1867, el mărturisea că avea nevoie, pentru ca această nouă iniţiativă a sa să nu dea greş, de o sală corespunzătoare, de dragostea şi susţinerea publicului dar şi de subvenţii de stat şi oarecare îngăduinţă guvernamentală. Dificultăţile sunt multiple, dar reuşeşte să adune o trupă, din foşti filarmonişti şi noi diletanţi. Între aceştia erau Scărlătescu, Lăzureanu, fraţii săi Iorgu şi Luca dar şi soţia celui din urmă, frumoasa Caliopi ş.a. la care se vor adăuga, în timp, Vellescu, Demetriade, Pascaly, Raluca şi Maria Demetriade. Era prima trupă de profesionişti şi ei au jucat la sala Momolo, până la înfiinţarea Teatrului naţional, în 1852, an providenţial pentru dramaturgia românească, în care se năştea şi I.L. Caragiale, din a doua căsătorie a lui Luca, fratele cel mare (despărţit între timp de Caliopi).

În primăvara lui 1845 se montează *Furiosul*, prelucrare a lui Costache Caragiale după *Don Quijote* a lui Cervantes, şi piesa are mare succes stârnind entuziasmul publicului, autorilor şi criticilor de teatru şi determinându-l pe Heliade să redacteze o „Schiţă de proiect pentru întemeierea unei şcoli al cărei scop va fi informarea unui teatru naţional” (Cf. D.C. Ollanescu, *Teatrul la români*).

Repertoriul îmbina piese originale, semnate de Alecsandri (*Cuconu Iorgu de la Sadagura*, *Creditorii*), C. Negruzzi (*Jucătorii de cărţi*), C. Caragiale (*Dezertorul sau Sluga isteaţă*, *O soaré la mahala*), Făcea (*Comedia vremii sau Franţuzitele*), Bălăcescu (*O bună educaţie*) cu piese de largă circulaţie europeană aparţinând unor dramaturgi ca Voltaire, Molière, Alfieri. Multe din piesele jucate confirmă succesul ieşean şi cronicarii dramatici se grăbesc să salute începuturile unei dramaturgii româneşti cu adevărat originale şi promiţătoare, care se vedea atât în piesele jucate cât şi în cele publicate de presă spre a fi citite de publicul larg. Deceniul 1840 – 1850 aduce multe încercări

dramatice, pregătind apariţia primelor piese de valoare clasică incontestabilă: capodoperele caragialiene şi creaţiile de maturitate ale lui Alecsandri. Rolul socio-cultural al artei dramatice devine mult mai profund şi este conştientizat de animatorii teatrului muntean. Evocând, în 1886, în *Revista literară*, figura lui Costache Caragiale, Pantazi Ghica făcea subtile observaţii asupra rolului artei, care trebuie „să se ocupe se pune în mişcare toate resorturile sale la o prefacere întreagă, la o reformă totală de conştiinţă” („Costache Caragiale” în *Revista literară*, nr. 1/1886, 62 – 71.) Presa culturală a momentului salută cu satisfacţie trecerea de la diletantism la profesionalism şi rolul esenţial pe care C. Caragiale îi avusese în acest proces.

Necesitatea clădirii unui teatru adecvat acestui nou stadiu este tot mai evidentă şi, în 1843, domnitorul Bibescu alcătuieşte o comisie (Barbu Ştirbei, Ion Filişteanu, Vladimir Blaremberg) care să analizeze posibilităţile unei astfel de întreprinderi. Construcţia începe în 1846 dar ritmul lucrărilor e lent şi datorită atmosferei politice din Bucureştiul care se pregătea de revoluţie. Se joacă în continuare în sala Momolo care în timpul revoluţiei fusese închiriată de I. Brătianu. Pantazi Ghica povesteşte că C. Caragiale a recitat pe această scenă versuri patriotice, înfăşurat în tricolor, ceea ce i-a atras represalii din partea autorităţilor. Când însă i s-a propus să joace cu trupa sa o dramă revoluţionară care ar fi dus la închiderea sigură a teatrului de către poliţie, el a refuzat să-şi lase actorii pe drumuri, căci dragostea lui pentru teatru era mai presus de orice trecător ţel politic. În 1848 se refugia la Craiova, împreună cu cei mai devotaţi actori ai trupei sale, unde înfiinţa un nou teatru, şi nu era singura iniţiativă din provincie, căci Aricescu înfiinţase şi el un teatru la Câmpulung, în 1847 şi mai exista unul la

Piteşti. Cum toţi susţinătorii mişcării teatrale româneşti (Ion Ghica, C.A. Rosetti, Heliade, Cezar Boliac, D. Bolintineanu, Grădişteanu, C. Aristia, C. Caragiale ş.a.) sunt implicaţi şi în evenimentele politice din 1848, ei vor fi prigoniţi şi obligaţi să se exileze după eşecul revoluţiei ceea ce va atrage pentru viaţa teatrală un efect de recul.

Transilvania.

Peste Carpaţi, unde situaţia politică era cu totul alta, şi contactele cu marea cultură europeană se stabileau pe alte canale, se închegase o mişcare intelectuală ce va intra în istorie sub numele de „Şcoala ardeleană", care avea publicaţii proprii, cea mai importantă fiind *Gazeta Transilvaniei* cu suplimentul ei cultural *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*. Redactorul acestora, G. Bariţiu este şi unul dintre susţinătorul dezvoltării teatrului şi el nu ezită să critice uneori gustul regăţenilor pentru comedii şi vodeviluri uşoare, pledând pentru rolul formativ al clasicilor: „noi, ca începători, ar trebui să ne îndreptăm atenţia asupra anticilor eleni şi romani". (G. Bariţiu, „Câteva aspecte în privinţa teatrului românesc" în *Gazeta Transilvaniei*, nr. 97/ 1853.) Presa ardelenească reproduce masiv articole publicate peste Carpaţi, le comentează importanţa, cum se întâmplă imediat după apariţia *Daciei literare* şi publică totodată importante traduceri din marea literatură europeană.

Între 1840 – 48, caracterul diletant al teatrului românesc nu este depăşit în acest spaţiu, în care el coexistă, în continuare cu teatrul german şi maghiar, toate trupele (conduse de Elek Pály, Kreibig, Nötzi, Kilényi David şi Csabay) jucând multilingv. Repertoriu românesc din principate pătrunde şi în trupele de diletanţi de aici, contribuind la unificarea culturală a teritoriilor româneşti. Chiar dacă nu avem multe date despre trupa de diletanţi români din Braşov, sumarul *Foii*... lui Bariţ spune multe

despre preocupările Ardealului. Sunt publicate: *Prologul* lui Asachi de pe scena teatrului ieşean de varietăţi, *Sărbătoarea câmpenească* a lui Heliade, dar şi o serie de traduceri: *Saul* de Alfieri (tradus de Aristia), *Iuliu Cezar* de Shakespeare (tradus de Bariţ), fragmente din Schiller şi A. Dumas.

Societatea românească cântătoare theatrală se înfiinţează în 1847, sub conducerea actorului Iosif Farkas, fiind constituită din 16 actori (români, maghiari şi sârbi) care jucau în română, maghiară şi germană. Dificultăţile sunt mari şi trupa se scindează, dar în 1848 îi găsim jucând, la Orăştie, *Cucunu Iorgu de la Sadagura*. Chiar în forme mai puţin spectaculoase, teatrul românesc se dezvoltă şi în Ardeal în perioada revoluţiei paşoptiste.

În concluzie, până la mijlocul secolului XIX se creează, pe toate planurile şi în toate provinciile româneşti, premizele apariţiei şi dezvoltării teatrelor naţionale, prin care dramaturgia românească va intra într-o nouă etapă. Trupele de actori părăsesc diletantismul îndreptându-se spre profesionalism. Autorii dramatici se formează în egală măsură prin traduceri şi adaptări şi îşi încearcă forţele în producţii originale. La nivel macro-social, rolul teatrului în formarea conştiinţei etnice este tot mai bine însuşit, astfel că statul îşi va asuma, în etapa următoare rolul de susţinere a dezvoltării teatrului românesc.

Teatrele româneşti în cea de-a doua jumătate a secolului XIX

După revoluţia din 1848, cei care contribuie la revigorarea teatrului bucureştean sunt în special actorii C. Caragiale, M. Millo, M. Pascally, Th. Theodorini, C. Demetriadi, care iau în antrepriză teatrele. În ciuda profesionalismului lor şi a bunelor intenţii ei ies întotdeauna în pierdere căci condiţiile sunt neprielnice.

Cuvântul „naţional”, considerat subversiv, era interzis, nu doar din titulatura teatrelor, ci şi de pe afişele spectacolelor. Totuşi, se consolidează teatrele din marile oraşe, Bucureşti, Iaşi, Craiova, Cluj, Sibiu, se îmbogăţesc repertoriile şi colectivele de actori profesionişti şi se fac importanţi paşi în linia instituţionalizării. Ministerul Instrucţiunii Publice şi Cultelor înfiinţează o *Direcţie generală a teatrelor* cu atribuţiuni la nivel naţional în stabilirea repertoriilor, în funcţionarea şcolilor de arte şi orice alte probleme specifice domeniului. În 1877 se va da şi o lege a teatrelor care permite înfiinţarea unui organism profesional inspirat după regulamentele Comediei Franceze: *Societatea dramatică a actorilor*. Doi ani mai târziu apare un organism similar la Iaşi, iar în 1889 şi unul la Craiova.

Printre actorii cei mai cunoscuţi în epocă se numărau: Constantin Nottara, Grigore Manolescu, Ştefan Iulian, Aristizza Romanescu, Ion Brezeanu, Mihail Mateescu, Ion Niculescu, Petre Liciu. Aceştia vor juca în premierele pieselor originale produse de o întreagă de dramaturgi, între care Alecsandri, I.L. Caragiale, B. Şt. Delavrancea, Al. Davila. Tendinţa generală e de a se înmulţi şi consolida teatrele subvenţionate de stat, care vor primi denumirea de teatre naţionale, de a se consolida statutul actorilor profesionişti şi de a se îmbunătăţi repertoriile originale. În 1892, apoi în 1910, noi prevederi legislative vin să îmbunătăţească legea din 1877, dând Directorului General al Teatrelor (care era totodată şi Director al Teatrului Naţional din Bucureşti) atribuţiuni mai precise în privinţa angajării sau pensionării actorilor, sau a stabilirii repertoriilor. Directorul General era ajutat de un Consiliu de administraţie şi de un Comitet de lectură. Prin toate aceste poziţii de decizie au trecut, în timp, mari personalităţi.

Cât despre sistemul educaţional, rămas în mare deficit după desfiinţarea Filarmonicilor din Bucureşti şi Iaşi, el va progresa substanţial prin înfiinţarea, în 1864, a conservatoarelor din Bucureşti şi Iaşi, organizate după model european. Marii actori români (Matei Millo, P. Niţescu, Aristizza Romanescu, Nottara, Vellescu) şi străini (Biscotini, Neudörfler) îşi puteau transmite generaţiei următoare toată învăţătura. Mai târziu, la începutul secolului XX se va înfiinţa şi *Academia de muzică şi artă dramatică*, cu cinci secţiuni: Teoria şi muzica vocală, Muzica instrumentală, Arta dramatică, Dansul şi Scrima. Programa secţiei de artă dramatică este extrem de bogată: declamaţie, dicţiune, mimică, estetică, arte decorative şi istoria costumelor, istoria literaturii dramatice, istoria universală specială, limba şi literatura română, psihologia sentimentelor, anatomia şi fiziologia aparatului vocal, higiena aparatului vocal, studiul rolurilor, punerea în scenă şi limbi străine: franceză, germană şi italiană.

Teatrul cel Mare din Bucureşti, plănuit de mai multă vreme, cum am văzut, se va inaugura abia în 31 decembrie 1852. Arhitectul Heft, căruia i se ceruse iniţial un teatru de 500 de locuri, trebuie să refacă planurile pentru 1.000. Populaţia capitalei crescuse şi odată cu ea şi numărul amatorilor de spectacole iar clădirea avea să fie o realizare fără precedent, cu o acustică excelentă, o scenă mare şi dotată tehnic la cele mai recente standarde şi cu decoraţiuni interioare impresionante, considerată a fi printre cele mai frumoase teatre europene ale momentului. Concesiunea s-a acordat lui Paul Papnicola, care era interesat să prezinte spectacole de operă ale unei trupe italiene, iar trupa românească a lui C. Caragiale urma să asigure spectacolele româneşti şi ei i-a revenit misiunea de a inaugura sala cu o comedie uşoară, într-un act, *Zoe sau Un amor romanesc*, de Scribe şi Mélesville, completată de

uvertura *Claca ţărănească* şi câteva arii italiene.

Teatrul cel Mare din Bucureşti a fost condus de mari personalităţi care au contribuit în timp la consolidarea lui. În stagiunea 1859 – 60, director al teatrelor este C.A. Rosetti, fost elev al lui Aristia şi actor diletant în prima tinereţe, mare iubitor al teatrului, dar în acelaşi timp om politic de mare viziune, asupra rolului pe care această formă culturală îl putea juca în conturarea identităţii româneşti, mai cu seamă în acea perioadă istorică de mari transformări şi reorganizări. A tradus pentru teatru *Manfred* de Byron. În ziarul său liberal *Românul*, C.A. Rosetti a publicat, în timp, numeroase articole despre rostul şi impactul socio-cultural al teatrului, despre rolul său de „şcoală" în formarea conştiinţei naţionale, dar şi a bunelor moravuri. Cel mai impresionant ca profesiune de credinţă este articolul său *Teatru român* în care găsea că „altarul moralităţii şi al libertăţii patriei române" trebuie să ofere „îndemnuri la pietate, la amorul familiei, al Patriei, al libertăţii". Urmând politicii culturale de unificare spirituală, pe care o inaugurase faimoasa *Introducţie* a lui Kogălniceanu la *Dacia literară*, Rosetti vedea în teatru „căminul comun al unităţii cugetărilor, de unde toţi, fără osebire de clase şi de partide, putem culege ideile care apropie pe oameni între dânşii, îi luminează şi îi înfrăţeşte". Directoratul lui a fost marcat de un repertoriu de capodopere, dar şi de înfiinţarea unei şcoli de teatru, în care a reuşit să-i reunească pe C. Caragiale, M. Millo şi M. Pascally.

În stagiunea 1875 – 76, directoratul administrativ (fără atribuţii artistice) e preluat de scriitorul Al. Odobescu, rafinat om de cultură, fost ministru al instrucţiunii publice şi cultelor în vremea lui Cuza, membru al Academiei şi profesor de arheologie la Universitatea din Bucureşti. Intelectualul se afla la apogeu

carierei sale, în 1874 îşi publicase lucrarea de referinţă *Pseudokyneghetikos*, ceea ce-i sporise şi mai mult prestigiul şi autoritatea. El schimbă numele *Teatrului cel Mare* în *Teatru Naţional*, denumire care se folosise, fără o justificare oficială, încă din 1875, se ocupă de restaurarea clădirii şi de modernizarea scenei (în care nu se mai investise nimic de la inaugurarea din 1852), dă noi drepturi actorilor şi instituie premii de creaţie pentru încurajarea dezvoltării teatrului original românesc.

Importante date privind dezvoltarea teatrului între 1877 şi 1937 oferă lucrarea lui Ioan Massoff, *Istoria Teatrului Naţional*: *1877 – 1937* (Bucureşti: Editura Librăriei „UNIVERSALA" ALCALAY & Co., an neprecizat). În perioada 1877 – 1881, stă la conducerea direcţiei teatrelor prinţul Ion Ghica, şi el academician şi fost ministru, vicepreşedinte al Senatului, un intelectual de mare fineţe şi profunzime şi un mare iubitor al teatrului. Dorind să extindă categoriile de public, Ghica avea obiceiul să cumpere zeci de bilete la fiecare reprezentaţie pe care le oferea prietenilor săi, îndemnându-i astfel să frecventeze cu regularitate teatrul. Va transmite aceeaşi pasiune şi fiilor săi, Dimitrie Ion şi Scarlat Ion, care devin importanţi traducători ai pieselor shakespeariene. Bun prieten cu Millo, el sprijină crearea Societăţii dramatice a actorilor în 1877 dar şi spiritul de unitate în interiorul breslei, adunându-şi în preajmă toate trupele de mari actori, în ciuda dezbinărilor care îi despărţiseră în trecut.

Repertoriul se îmbogăţeşte şi calitativ şi cantitativ, ţinând mereu măsura între piesele originale româneşti şi creaţii clasice universale. Printre piesele jucate, multe creaţii originale româneşti, unele au beneficiat de montări remarcabile, cea mai fastuoasă fiind cea a piesei amicului său Alecsandri, *Sânzeana şi Pepelea* (1880 – 81). Pe actorii Aristizza Romanescu şi Grigore Manolescu îi trimite să

studieze actoria la Paris.

Stagiunea 1877 – 78, vădit marcată de contextul istoric al Războiului de Independenţă, se deschide cu poemul dramatic *Visul Dochiei* de Frédéric Damé (tradusă în versuri de Ştefănescu şi Ollănescu-Ascanio) şi *Doctorul satelor*, localizare de Costache Dimitriade. Regizorul spectacolelor a fost Alexandru Gatineau, iar şeful orchestrei Alexandru Flechtenmacher. Dacă *Românul* lui Rosetti lăuda piesele pentru calitatea limbii folosite, ziarul conservator *Timpul*, în redacţia căruia lucra şi Eminescu, este mai rezervat.

În stagiunea 1878 – 79, sub directoratul său, debuta tânărul I.L. Caragiale, cu prima sa comedie originală *Noaptea furtunoasă sau numărul 9*, după ce stagiunea precedentă se încheiase cu traducerea sa din *Roma învinsă* după Al. Parody (21 mai 1878). Pentru că premiera *Nopţii furtunoase* produsese scandal, Ghica intervine în text pentru a doua reprezentaţie, fără să-l consulte pe autor, astfel că după cea de-a doua reprezentaţie a piesei are loc o altercaţie între cei doi şi Caragiale nu va mai putea să-şi monteze piesele la naţionalul bucureştean decât după plecarea lui Ghica de la directorat. Va deveni el însuşi director în stagiunea 1888 – 89.

În stagiunea 1885 – 1886, trupa românească de operă coordonată de muzicianul G. Stephănescu o va înlocui pe cea italiană, astfel încât şi în teatrul liric şi în cel dramatic, teatrul românesc începe să se consolideze în detrimentul trupelor străine.

Deşi la conducerea direcţiei teatrelor se perindaseră mari personalităţi culturale şi impactul trecerii lor prin această funcţie s-a văzut de fiecare dată, pentru prima dată în stagiunea 1888 – 89, conducerea e încredinţată unui dramaturg de primă mărime, lui I.L. Caragiale. Când Maiorescu devine Ministrul Instrucţiunii Publice, Caragiale

îi cere, prin mijlocirea lui Petre Carp, numirea la direcţia teatrelor şi, în ciuda unor ezitări, o şi primeşte. Deşi nu era nici aristocrat prin naştere, nici academician sau fost ministru, Caragiale era desigur cel mai îndreptăţit să obţină această înaltă demnitate, prin creaţia sa teatrală de mare originalitate dar şi prin cunoaşterea în detaliu a mecanismelor instituţionale. Venea din familia care dăduse pe Costache şi Iorgu Caragiale, autori, actori, ctitori de şcoală teatrală şi fusese pe rând sufleor, copist, actor, traducător, autor (premiat şi apoi fluierat în 1885 pentru *D'ale carnavalului*) şi în final director. O familie ce fusese adusă din Fanar în Muntenia de Caragea vodă, în 1812, care angajase pe bunicul dramaturgului, Ştefan, ca bucătar domnesc. Între 1819 şi 1825, când Domniţa Ralu Caragea se distra dând spectacole la Cişmeaua Roşie, copiii lui Ştefan Caragiale se numărau desigur printre spectatori, măcar privind pe furiş din camera slugilor, nelipsiţi şi poate că atunci s-a instalat în familie microbul teatrului, pe care îl purtau oricum latent în sângele grecesc.

Conştient de importanţa recuzitei el „a înzestrat Teatrul cu mai multe rânduri de mobilă – aceasta într-o vreme când prima scenă a ţării folosea aceeaşi recuzită, fără să se intereseze prea mult de timpul când se desfăşura acţiunea". – menţionează Massoff (72). Duşman al prostului gust, dar şi mare cititor de teatru universal, Caragiale va restructura din temelii repertoriul. Se joacă acum *Avarul* şi *Videniile lui Scapin* de Molière, *Regele Lear* şi *Macbeth* şi ar fi urmat să se monteze şi un fragment din *Visul unei nopţi de vară*. Mari actori şi trupe străine sunt invitaţi pe scena bucureşteană. Sarah Berhart este şi ea printre vedetele care joacă la Bucureşti atrăgând toată lumea bună a capitalei şi la una din reprezentaţiile ei Caragiale o cunoaşte pe frumoasa Alexandrina Burelly

(fiica unui arhitect francez stabilit la Bucureşti) cu care se şi căsătoreşte şi pleacă în voiaj de nuntă, lăsând la teatru o conducere interimară.

Directoratul său n-a fost uşor datorită faptului că unii mari actori ai scenei bucureştene aleg să se transfere la Iaşi. Disciplina pe care a încercat s-o impună nu le plăcea multora iar condiţiile istorice nu erau nici ele prielnice, fiind o perioadă de instabilitate, cu răzvrătiri ţărăneşti şi cu un guvern susţinător care cade destul de repede. În plus, se simţea constrâns şi nu mai avea timp să lucreze la opera sa. „N-am vreme când să mai gândesc” – îi mărturisea amicului său Davila, care avea să devină el însuşi un foarte eficient director al Teatrului. La 5 mai 1889 Caragiale demisionează, căci guvernul căzuse în timp ce se afla în voiaj de nuntă şi nu mai putea păstra postul care se atribuia mai mult pe baze politice decât culturale. Până la sfârşitul secolului XIX, Naţionalul bucureştean nu va mai avea niciun director de mare anvergură intelectuală.

După 1900, se remarcă printre conducătorii direcţiei teatrelor profesorul universitar Pompiliu Eliade, în stagiunea 1908 – 1909, apoi I.C. Bacalbaşa, care în stagiunea 1911 – 1912 reuşea să răstoarne balanţa dintre piesele româneşti şi traduceri (până atunci etern dominante numeric) şi să obţină încasări record şi A. Davila, 1905 – 1908 şi 1912 – 1913, om de teatru şi dramaturg, cu înclinaţii clare spre un repertoriu modern, care reuşea performanţa de a readuce elitele capitalei în sala Naţionalului.

Iaşul îşi continuă şi el frumoasa tradiţie teatrală din prima jumătate de secol, dublând evenimentele din capitală. Neculai Şuţu îşi dădea demisia de la conducerea teatrului ieşean după 1848, care era preluată de Victor Delmary, conducătorul trupei franceze. Acesta şi-l asociază

la conducere pe Millo care preia apoi administrarea trupei româneşti, între 1848 – 1852. Despre şcoala sa de declamaţie şi prefacerile asupra repertoriului moldovenesc am vorbit deja. Să spunem şi că directoratul lui întâmpină mari dificultăţi. Actorii neplătiţi aleg să joace în provincie, Teatrul cel Mare de la Copou e preluat de trupa italiană de operă iar Millo îşi mută echipa la clădirea de acum veche şi demodată a teatrului de varietăţi. Aşa se face că după 1852, când se deschidea Teatrul cel Mare din Bucureşti va alege să activeze în capitală.

Teatrul e condus pe rând de actorul N Luchian, I. Poni, Al. Gatineau, apoi în 1854, direcţia e preluată de Alecsandri, dar neputând să reînnoade tradiţia cu vremurile de aur (ale triumviratului din 1840) şi acesta renunţă în favoarea lui Luchian. Subvenţiile de la stat sunt mult sub nevoile instituţiei şi funcţionarea e dificilă. Stagiunea 1861 – 1862 este una de mare solidaritate între actori dar dificultăţile nu încetează până când guvernul nu intervine cu o susţinere financiară mai substanţială (30.000 lei) şi trupei româneşti i se reda sala de la Copou.

Pe scena ieşeană se perindă mari actori: Matilda şi Mihail Pascaly, C. Dimitriadi, Vellescu, Theodorini, Smaranda Merişescu, Nini Valéry, I. Lupescu. În stagiunea 1870 – 1871, când Pascaly e director de scenă iar tânărul Caragiale (n. 1852) e sufleor, se jucau între altele: *Hamlet*, *Cabală şi amor*, *Ruy Blas*, *Dama cu camelii*, *Alexandru Lăpuşneanu*, *Răzvan Vodă*. După 1871, timp de 5 ani, direcţia e preluată de avocatul T. Aslan, sfătuit şi de un „comitet teatral” din care făceau parte intelectuali fini ca Vasile Pogor şi Iacob Negruzzi, membri întemeietori ai *Junimii* ieşene şi ultimul redactor principal al *Convorbirilor literare*. În 1879 se înfiinţează şi aici o *Societate dramatică*, după modelul celei de la Bucureşti. În deceniul 1880 – 1890 se reprezintă pe scena ieşeană, cu cele mai

remarcabile distribuţii, *O noapte furtunoasă*, *D'ale carnavalului*, *Ovidiu*, *Fântâna Blanduziei*. Dar, în februarie 1888, un incendiu distruge clădirea de la Copou până în temelii, cu toată recuzita şi trupa va fi nevoită să joace în sala restaurantului *Pastia*, în arena circului *Sidoli*. În ciuda tuturor dificultăţilor, cu actori ca Aristizza Romanescu şi Grigore Manolescu, goniţi de la Bucureşti de directoratul lui Caragiale (88 – 89) dar şi de un scandal, teatru ieşean progresează în linia unei profesionalizări impecabile.

Abia în 1896 se inaugurează noul Teatru Naţional, clădit de arhitecţii vienezi Fellner şi Helmer în stil baroc, având ca şi cel bucureştean 1.000 de locuri şi o scenă mare şi modernă. Decorurile şi costumele sunt comandate în străinătate, pe măsura unei trupe de prima mână şi a unui repertoriu tot mai sofisticat, ce adăugase printre preferinţe piesele lui Ibsen.

Între 1905 şi 1909 teatrul e condus de scriitorul Haralamb Lecca, apoi, între 1910 – 1919, de Mihail Sadoveanu. Dramaturgia românească e preferată de scriitor, dar se joacă şi piese de Ibsen, Tolstoi, Dostoievski, Gogol, Hugo, Racine şi mulţi alţii. În 1912, Sadoveanu iniţiază şi un organ de presă specializat, revista *Teatrul*. E o perioadă de stabilitate şi evoluţie continuă dar în 1916, odată cu începerea războiului, scriitorul fiind mobilizat conducerea teatrului ieşean e preluată de criticul Garabet Ibrăileanu. După retragerea în Moldova, se reuneau la Iaşi trupa locală cu cele din Bucureşti şi Craiova şi mai toţi marii actori români. Repertoriul se diversifică şi el foarte mult şi dacă mai adăugăm şi prezenţa formaţiilor particulare, care alternau drama cu opera şi opereta dar şi cu spectacolele de divertisment şi revistă de cea mai bună calitate, jucate de Constantin Tănase sau Niculescu-Buzău avem întregul tablou al unei vieţi teatrale care reuşea să mai aline din rănile războiului.

Tot la Iaşi, în 1876, Abraham Goldfaden înfiinţează primul teatru evreiesc, numit simbolic la *pomul verde*. Acelaşi mare iubitor al teatrului va face o strălucită carieră în Americă şi va deveni pionierul genului *musical* pe Broadway.

Un alt centru al vieţii teatrale româneşti în a doua jumătate a secolului al XIX-lea este Craiova, unde se refugiase în timpul revoluţiei din 1848 Costache Caragiale însoţit de C. Sergie şi I. Mihăileanu. Aici li se asociază trupa locală de amatori condusă de Corcoveanu şi apoi alţi actori veniţi de la Bucureşti. Trupa astfel constituită joacă la şcoala Lazaro-Otetelesteanu drame, comedii şi vodeviluri. Dar în toamna lui 1850, după o reprezentaţie cu opereta *Baba Hârca*, în care dracii ieşeau din cazanul babei, episcopul Râmnicului îi afuriseşte pe actori şi obţine interzicerea spectacolelor pentru o vreme. Supărat, C. Caragiale se întoarce în capitală şi trupa craioveană va fi diriguită pe rând de I. Mihăileanu, apoi de Pera Oprean.

Dar reprezentaţiile formaseră gustul pentru teatru în cetatea banilor şi indignarea înaltului prelat bisericesc nu poate să oprească iniţiativa (datata 2 iunie 1850) de construire a unui local de teatru. Se lansase o subscripţie publică în acest scop şi se întocmise o *Chibzuire de zidirea unui teatru în oraşul Craiova, după sfătuirea mai multor persoane doritoare de asemenea întreprindere*. În anul următor sala era ridicată (din bârne şi paiantă), şi ea e folosită până în 1856, când e distrusă de un incendiu, o soartă ce pare să urmărească teatrele epocii. Sala de la Cişmeaua Roşie arsese în 1825, iar frumoasa clădire de pe Copou în 1888. Dar teatrul românesc avea darul să renască, tot mai strălucitor, asemenea păsării Phoenix, de fiecare dată. Şi la Craiova sala a fost refăcută, la fel de rudimentar, şi din 1857 se joacă din nou.

Trupa va continua să joace având printre liderii ei

personalităţi ca actorul Thedorini, Gr. Gabrielescu şi E. Gârleanu. Primul a condus teatrul craiovean, cu intermitenţe, aproape două decenii, lăsându-l moştenire la moarte soţiei sale Maria Theodorini, care îl conduce până în 1889. În presa vremii, teatrul craiovean era numit frecvent „trupa Theodorini”. Dacă până în 1880 repertoriul era dominat de melodrame „lăcrimoase”, montările din teatru caragialian aveau să schimbe radical lucrurile şi să apropie preferinţele craiovenilor de ceea ce se juca la Bucureşti şi Iaşi. Exista totuşi o preferinţă locală pentru piesele istorice naţionale, tipică în acest sens fiind montarea extrem de costisitoare a piesei lui Bolintineanu *Mihai Viteazul*, pentru care s-a apelat la donaţii publice.

Cântăreaţa Elena Theodorini, care făcuse carieră europeană, îşi ajută financiar mama să refacă teatrul între 1886 – 1888, timp în care trupa joacă la Caracal. Se reface faţada, se modernizează scena şi decorurile şi se introduce electricitatea. Inaugurarea e un succes, notat de celebrul cronicar monden Claymoor, care o cataloghează ca un „templu dramatic” care lasă o impresie „proaspătă şi cochetă”. Dar repertoriul şi actorii lasă de dorit şi Maria Theodorini ia iniţiativa înfiinţării, în 1889, unei Societăţi dramatice, după modelul celor de la Bucureşti şi Iaşi, dar demisionează în acelaşi an de la conducere.

Teatrul dramatic va fi eclipsat o vreme de ansamblul de operetă dar în 1904 conducerea era preluată de Gr. Gabrielescu, care reuşeşte să obţină un spor de subvenţie de la stat şi teatrul se consolidează. Clădirea şi dotările sunt îmbunătăţite, se angajează noi actori locali dar se aduc ocazional şi „vedetele” din capitală pentru spectacole de excepţie, se dau spectacole accesibile unui public larg pentru a spori publicul teatrului. Din păcate, Gabrielescu se sinucide în 1907.

Din 1911, conducerea îi revine scriitorului Emil

Gârleanu iar secretar literar e o vreme Liviu Rebreanu. Aceştia vor continua consolidarea instituţiei, prin extinderea şi modernizarea repertoriului, îmbogăţirea trupei de actori dar şi aducerea temporară a celor din alte teatre de succes. În 1914, trupa din Craiova încheia un acord cu cea din Iaşi pentru schimbul de 30 de spectacole şi ambele trupe au succes în deplasare. Gârleanu moare prematur în 1914 iar începutul războiului va scinda trupa. O parte se refugiază la Iaşi, cealaltă rămâne şi se pierde o vreme, căci sala era rechiziţionată. Apoi se reiau spectacolele dar departe de strălucirea stagiunii ieşene, cu compromisuri dictate de ocupaţia germană.

Clujul este şi el un centru teatral important, în jurul căruia se polarizează viaţa culturală ardelenească. În 1861, aici se crease *Astra* (Asociaţia transilvană pentru literatură română şi cultura poporului român), apoi, în 1870 *Societatea pentru fond de teatru românesc*. Acestora li se adăugau cercurile studenţeşti de la Viena şi Pesta: *România junâ* (în care vor activa Eminescu şi Slavici) şi *Petru Maior* şi o serie de publicaţii culturale din Transilvania: *Familia* (1865), *Federaţiunea* (1868), *Concordia* (1861), *Aurora română* (1863). Iosif Vulcan publica în *Pantheonul român* de la Pesta, în 1869, un articol cuprinzător despre importanţa teatrului, din care citäm, spre ilustrare, un fragment:

Teatrul este cea mai mare şcoală de educaţie, pe lângă biserică şi şcoală; el este un templu al moralităţii, al inimii şi al ştiinţei. Prin el se dezvoltă şi cultivă simţămintele cele mai nobile şi înalte, simţămintele generoase, umanitare şi naţionale; el ne arată calea virtuţii şi a onoarei, dezvoltă în noi gustul frumosului, gustul bunei-cuviinţe. (150)

Mai târziu, *Tribuna* lui Slavici va deveni principalul organ de presă prin care se vor răspândi şi în Ardeal ideile

junimismului de peste munţi. Toate aceste organizaţii şi publicaţii culturale sprijină dezvoltarea teatrului chiar dacă nu putea fi vorba, deocamdată, de un teatru naţional comparabil cu cele de peste Carpaţi şi ţin vie comunicarea cu organisme similare din principatele unite. Turneele teatrelor româneşti sunt bine primite pe scena clujeană şi repertoriile româneşti nu le sunt necunoscute ardelenilor, după cum nu le sunt străine nici performanţele actoriceşti ale unor C. Caragiale, M. Pascaly sau M. Millo. Sub influenţa celui din urmă creşte tineretul antrenat în formele de teatru diletant. În 1964, când la Bucureşti şi Iaşi se înfiinţau conservatoare de nivel european, Societatea de lectură a studenţilor gimnaziului romano-catolic din Cluj („lepturiştii”) îşi creează, şi ea o „secţie dramatică”, transformată ulterior în *Societatea teatrală română ambulantă din Transilvania*. Elevii clujeni, ajutaţi de doi actori profesionişti din trupa Pascaly, soţii Alexandrescu, dau o serie de reprezentaţii în toamna lui 1870, cu spectacole ca: *Nunta ţărănească*, *Lipitorile satelor*, *Mania posturilor*, *Rusaliile*, *Cuiul lui Pepelea*, *Soldatul român*, *Paracliserul*, *Muza de la Burdujeni*, *Baba Hârca*, *Răscoala lui Horia*. Se organizează şi turnee în Arad, Deva, Abrud sau Haţeg. Până în 1875 când se desfiinţează, trupa îşi face simţită prezenţa în tot Ardealul.

La Pesta, în 1876, se înfiinţează şi *Societatea pentru fond de teatru*, care se va muta după două decenii în Transilvania. Ea se preocupa de constituirea unui repertoriu dar şi de asigurarea condiţiilor materiale pentru spectacolele de teatru. Între actorii amatori erau, pe lângă elevi şi studenţi, asociaţii de meseriaşi, cum se întâmpla şi în restul Europei şi ţărani talentaţi, buni cunoscători ai formelor de teatru popular. În anuarele societăţii se menţionează 73 de reprezentaţii în 1899 şi numărul creşte constant ajungând la 114 în 1903. Se instituie şi o

bibliotecă teatrală, care aduna prin 1914 cca. 1400 de titluri. Reprezentaţiile continuă până la izbucnirea primului război mondial, dar un teatru naţional nu se va putea construi la Cluj decât în 1919.

Viaţa teatrală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu se restrânge, însă doar la marile oraşe, difuzarea spre provincie, atât prin turnee cât şi prin constituirea unor trupe locale mai mici, fiind un fenomen important şi cu consecinţe imediate asupra consolidării domeniului. Sunt atestate teatre locale la: Câmpulung, Bacău, Galaţi, Piteşti, Botoşani, Brăila, Ploieşti, dar şi trupe de diletanţi fără statut instituţionalizat în Ardeal, în special la Braşov, Lugoj, Oradea, Sibiu, Sighetul Marmaţiei, Oraviţa. Companiile particulare vor îmbogăţi şi ele manifestările teatrale.

Legăturile teatrului românesc cu cel european sunt multiple şi se stabilesc pe diverse canale: turneele trupelor străine, circulaţia actorilor şi faima pe care o dobândesc unii români talentaţi peste hotare. Influenţele teatrelor străine, în special cele franceze şi italiene, sunt benefice şi contribuie esenţial la profesionalizarea corpului actoricesc român dar şi la diversificarea repertoriilor. Dar faptul că s-a reuşit şi difuzarea valorilor teatrale româneşti în Europa este o performanţă însemnată. Trebuie spus că întreaga generaţie intelectuală a celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX a fost extrem de eficientă în difuzarea externă a valorilor româneşti, fără beneficiul vreunei iniţiative instituţionale sau ajutoare financiare de la stat şi uneori chiar cu piedici. Iniţiative particulare sau de grup au făcut ca fragmente reprezentative din literatura română să fie traduse şi publicate peste hotare. Spre a da doar câteva exemple, *Junimea* a iniţiat antologii de traduceri, cea mai bine primită fiind cea în germană realizată de Carmen Sylva şi Mite Kremnitz; Alecsandri şi-a tradus

repede în franceză antologia de literatură populară, prima de acest fel realizată la noi, iar Macedonski alegea să-şi publice o parte din operă direct în franceză.

Şi în privinţa teatrului se petrec câteva evenimente remarcabile de difuzare în plan european. Astfel, *Chiriţa* lui Alecsandri a reuşit să umple luni la rând sălile din Budapesta şi Viena, în 1874, exportată fiind de soţii I.D. şi Epifania Ionescu, care vor reprezenta scena românească şi la expoziţia internaţională de la Paris din 1879. Aristizza Romanescu şi Grigore Manolescu, după un turneu încununat de succes la Chişinău, în stagiunea 1888 – 89 (când jucau la Iaşi), în 1891 reprezentau pe scenele vieneze piese ca: *Hamlet*, *Romeo şi Juliata* sau *Mândrie şi amor* (de Ohnet). Cum organizarea turneului lăsa de dorit, simţindu-se efectele lipsei de experienţă în turnee internaţionale, publicul a fost restrâns, dar colegii vienezi n-au lipsit, curioşi şi apoi entuziaşti asupra stadiului pe care îl atinsese arta interpretativă românească, după cum nu au lipsit nici elogiile presei teatrale locale, reluate de ziarele româneşti. Alte proiecte nu s-au putut realiza din motive obiective.

Actori români ca Agatha Bârsescu, Maria Ventura, Elvira Popescu, Acele Cocea şi alţii au jucat cu contracte stabile pe mari scene ale Europei şi au reputat succese după succese pentru arta interpretativă românească. România devenise un „exportator” de talente, fapt pe care îl deplângea Caragiale de multe ori în articolele lui teoretice despre teatru.

În timpul Primului Război Mondial, conform informaţiilor oferite de Ioan Massoff (*Istoria Teatrului Naţional*: *1877 – 1937*, Bucureşti: Editura Librăriei „UNIVERSALA” ALCALAY & Co., an neprecizat), Teatrul Naţional a fost ocupat de o trupă germană condusă de Brand şi Frank (din 5/18 martie 1917), care şi-a început

reprezentaţiile teatrale cu piesa *Iphigenia*. Apoi, din 7 mai, li se adaugă ansamblul operei germane şi, mai târziu, un ansamblu de operetă de la Theater an der Wien, sub direcţia lui Steininger.

La început, mai exact până în aprilie 1917, era tolerată la naţional şi trupa românească (aflată sub conducerea lui Aristide Demetriade) să joace de două, trei ori pe săptămână, apoi este nevoită să se mute la Teatrul *Comoedia*. În repertoriul ei se găseau piese româneşti deja clasice, ca *Fântâna Blanduziei*, *O noapte furtunoasă*, sau *Patima roşie* a lui Mihail Sorbul (care avusese premiera în 1916), dar şi piese străine ca *Prostul* (de Ludwig Fulda, traducere de Sofia Nădejde), *Falimentul* (de Bjoemstyerne Bjoemson, traducere de I.V. Hetrat) şi *Hamlet*.

O mare parte a actorilor români s-au refugiat la Iaşi. Sub direcţia lui Al. Mavrodi s-au reunit o trupă de dramă şi un ansamblu de operă, operetă şi revistă. Massoff precizează că această trupă a dat şi spectacole pe front „cu concursul Marioarei Ventura şi al lui George Enescu”. (221) Sub impulsul aceluiaşi elan patriotic, se joacă la Iaşi prima piesă a lui Nicolae Iorga*, învierea lui Ştefan cel Mare*, care avea să fie reluată în următoarea stagiune la Bucureşti.

Profesorul Ion Petrovici avea să primească temporar, acolo, în capitala Moldovei, investitura ca director general al Teatrelor, preluând ştafeta de la Al. Mavrodi, pentru ca apoi, ministrul S. Mehedinţi să-l numească, tot pentru scurt timp, pe Paul Gusty. După întoarcerea în capitală, în 1918, directori vor fi Ctin Rădulescu-Motru şi Ion Peretz.

TEATRUL ROMÂNESC ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

În acord deplin cu dezvoltarea generală a societăţii româneşti în general şi a domeniului cultural în special, teatrul românesc cunoaşte în perioada interbelică o diversificare fără precedent, atât la nivel instituţional şi

legislativ, cât şi în ceea ce priveşte dramaturgia originală, care reflectă o pluralitate de opţiuni şi formule estetice, sau arta actorului şi învăţământul teatral. Totuşi, teatrul are dilemele sale reflectate de ample dezbateri în presa de specialitate, care reclamă starea de criză, prin cele mai autorizate voci ale domeniului: Camil Petrescu, George Mihail Zamfirescu, Mihail Sebastián şi mulţi alţii. Dinamica generală a vieţii culturale româneşti, care pendulează între forme extreme de tradiţionalism şi modernitatea împinsă spre avangardism se reflectă şi în viaţa teatrală, conducând nu doar la apariţia unor mari actori, regizori sau scenografi, ci şi la educarea publicului, care devine mai sofisticat şi mai exigent. De aici derivă şi nevoia de mediatizare care a stimulat o serie de teoretizări teatrale, realizate de personalităţi ca: Tudor Vianu, Ion Marin Sadoveanu, Alice Voinescu, Camil Petrescu, Dan Botta, Al. Ciorănescu. Marea pleiadă a criticii literare interbelice completează această galerie, îndreptându-şi ocazional atenţia şi spre realizările genului dramatic.

Coordonatele legislative şi organizatorice ale teatrului nu se schimbă fundamental în epoca interbelică, întrucât, în ciuda dezbaterilor permanente pe această temă, instabilitatea politică şi indeciziile guvernamentale privind arondarea teatrelor la un minister sau altul nu permit transformări importante. Statul continua să subvenţioneze teatrele naţionale, să numească şi să destituie directorii teatrelor, dar şi să intervină în politica de repertoriu a teatrelor.

Se dezvoltă şi sindicatele de ramură, care apără interesele materiale şi morale ale artiştilor dramatici şi lirici. Primul preşedinte al sindicatului actorilor este Ion Manolescu. În 1923, Societatea autorilor dramatici români, care îşi propunea programatic „răspândirea literaturii dramatice originale”, capătă personalitate juridică, sub

preşedinţia lui Caton Theodorian şi secretariatul lui Victor Ion Popa şi tot acum se votează *Legea asupra proprietăţii literare şi artistice*. Tânăra societate instituie şi un premiu al Teatrului Naţional cu dorinţa evidentă de a încuraja producţiile autohtone să intre în competiţie.

În 1926 apare *Legea pentru organizarea şi administrarea teatrelor naţionale şi controlul spectacolelor în România* (Monitorul oficial, Bucureşti, 1926, 21 martie) care dădea şi teatrelor particulare posibilitatea de a obţine subvenţii parţiale, dacă acestea promovau dramaturgia originală românească, deziderat ce rămăsese central în politica statului faţă de instituţiile teatrale. Ea contribuie la stimularea creativităţii originale şi faptul este vizibil în primul rând în dramaturgia interbelică, extrem de bine dezvoltată şi diversificată tematic, imagistic, dar şi ca opţiuni teoretice.

Mai târziu, în 1937, o nouă *Lege a teatrelor* (Monitorul oficial, Bucureşti, 1937, 20 martie) înlocuia funcţia de director cu un Comitet de direcţie, alcătuit din: director, administrator, primarul municipiului, o personalitate culturală marcantă, un jurist, doi actori şi un critic teatral. Postul de director al Teatrului Naţional încetează să mai fie o funcţie obţinută prin protectorat politic. Noua lege prevede clar principiile de alcătuire a repertoriului, care trebuia să cuprindă piese româneşti vechi şi noi, aprobate de Comitetul de lectură, dar şi traduceri din dramaturgii consacraţi ai lumii. Legea precizează obligativitatea prezenţei, în fiecare stagiune, a cel puţin trei piese din repertoriul permanent. Oricât de izbutită, o piesă nu putea face parte din acest nucleu canonic de referinţă decât după un deceniu de la premieră, cu condiţia ca ea să fi fost jucată în cel puţin trei stagiuni şi să se fi dovedit a avea şi succes. Existau apoi reglementări precise în privinţa pieselor originale noi, care

trebuiau reprezentate de trei ori în primele două săptămâni, fiind preferate zilele de sărbătoare.

Ample dezbateri au loc pe tema stabilirii unor repertorii permanente ale teatrelor, a unificării acestora în teatrele naţionale, a principiilor după care trebuiau alese şi efectuate traducerile din aceste repertorii, dar şi a modalităţilor de stimulare a dramaturgiei originale. Se constituie în acest scop *Comitetul central de lectură*, în 1930, care avizează repertoriile. Problema schimburilor de artişti şi a posibilităţii teatrelor particulare de a implica în distribuţii şi actori ai teatrelor naţionale ocupă şi ea coloane întregi în presa teatrală.

Pe lângă teatrele naţionale din Bucureşti, Cluj, Iaşi şi Craiova existau conservatoare de bună calitate, aflate într-o concurenţă benefică cu cele particulare, dar multe personalităţi teatrale ale momentului exprimă serioase obiecţii faţă de eficienţa şi modul lor de funcţionare. În consecinţă, statul închide în 1931 conservatoarele din provincie.

Teatrele naţionale

TNB. În 1918, după terminarea războiului, Naţionalul bucureştean se întoarce din „exilul" ieşean. Apoi, în 1921, primul ministru al artelor de după reîntregirea teritorială a României, poetul Octavian Goga, încerca să organizeze primul *Congres general al artiştilor*, al căror principale obiective erau consolidarea statutului diferitelor arte şi întărirea breslelor profesionale specifice. Proiectul n-a fost finalizat din cauza unor dificultăţi tehnice, dar a permis o serie de dezbateri şi luări de poziţie pe aceasta temă. Ioan Massoff arăta că „până după război, publicul nu prea arăta încredere producţiei teatrale româneşti" (p. 101) şi chiar când această situaţie se schimbă, multe depind de natura repertoriului. El punctează: „lipsa de concordanţă a producţiei dramatice româneşti cu problemele vieţii de

astăzi” (1937).

Una dintre priorităţi rămâne, în continuare, formarea repertoriilor, în care se urmărea, mai cu seamă, încurajarea dramaturgiei originale româneşti, dar şi jucarea capodoperelor universale ale genului dramatic. În stagiunea 1919 – 20, de pildă, se joacă douăsprezece piese originale, dar marele succes al sezonului este montarea *Raţei sălbatice* a lui Ibsen. Într-o altă stagiune (1924 – 25), douăsprezece din cele şaisprezece premiere sunt piese româneşti, dar cantitatea nu reuşeşte să compenseze lipsa calităţii, astfel că situaţia este salvată de piese ca *Shylock*, *Hamlet*, *Femeia îndărătnică*, *Pescăruşul*, *Bolnavul închipuit*, *Bărbierul din Sevila*, dar şi de o *scrisoare pierdută* şi *Apus de soare*.

Presa acordă spaţii largi problemelor legate de necesara reorganizare a primei scene româneşti, de reformele instituţionale şi morale care se impuneau în teatru dar şi de girul obligatoriu al unei mari personalităţi care să conducă instituţia în noile condiţii. Astfel se face că la conducerea TNB se perindă câteva nume importante ale literaturii interbelice.

Directorul Victor Eftimiu (1920 – 21; 1944 – 45) se îngrijeşte nu doar de repararea teatrului şi de fluenţa montărilor româneşti originale, ci şi de organizarea unui festival Molière (care era aniversat în întreaga Europă), de realizarea unui caiet-program care puncta istoricul teatrului, de reeditarea *Bibliotecii teatrului* pe care o începuse Pompiliu Eliade.

Liviu Rebreanu conduce şi el, în mai multe rânduri TNB, având o remarcabilă politică repertorială, mereu orientată spre susţinerea originalităţii. Astfel, în sezonul teatral 1928 – 29, mari piese din repertoriul mondial sunt dublate de multiple premiere româneşti remarcabile. Alternează pe afişe Shakespeare (*Hamlet*, *Romeo şi Julieta*,

Mult zgomot pentru nimic), Ibsen (*Nora*, *Femeia mării*), Gozzi (*Principesa Turandot*), dar şi românii: I.L. Caragiale (*O scrisoare pierdută*), Lucian Blaga (*Meşterul Manole*), Gh. Ciprian (*Omul cu mârţoaga*), Victor Ion Popa (*Muşcata din fereastră* – care are premiera în sala Studio), Ion Marin Sadoveanu (*Anno Domini*), Mihail Sorbul (*Coriolan Secundus*), Victor Eftimiu (*Fantoma celui care va veni*) între alte încercări mai puţin izbutite. În aceeaşi stagiune, 1929 – 30, sub directoratul lui Liviu Rebreanu, TNB beneficiază de înfiinţarea sălii Studio.

Omul de teatru Ion Marin Sadoveanu conduce în stagiunea 1937 – 38, fiind deschis la experimente noi, atât ca politică de repertoriu cât şi în ceea ce priveau montările propriu-zise. La TNB se montează piesa lui Pirandello, *Şase personaje în căutarea unui autor*, dar şi piesa lui Claudel *îngerul a vestit pe Maria* (tradusă de Ion Pillat) în regia ieşeanului Ion Sava. Piesa lui Hauptmann *Clopotul scufundat*, tradusă impecabil de Adrian Maniu, e un alt experiment teatral controversat al stagiunii, dar importantă e căutarea de noi soluţii şi piese, atitudinea novatoare a noului director.

Camil Petrescu se află şi el la conducerea TNB (1938 – 40) cu intermitenţe şi se izbeşte de o serie de dificultăţi, în ciuda competenţei sale şi a unor convingeri programatice clar definite. Pentru el, „cea dintâi scenă românească, aceea din capitală, are menirea de a fi o chintesenţă a geniului românesc, de a fi o instituţie pentru cultivarea unor tradiţii şi pentru educarea fruntaşilor teatrului românesc”. Repertoriul din 1939 cuprindea, pe lângă *o scrisoare pierdută*, piese ca *Profesorul Storiţân* de Leonid Andreev, *Casa inimilor sfărâmate* de G.B. Shaw, iar la Studio se experimentau autori ca Gerardi sau Sardou. Tot el crează, pe lângă TNB şi o şcoală de regie experimentală.

Dintre marii actori ce s-au perindat pe scena bucureşteană şi nu numai, unii înfiinţându-şi şi companii particulare, trebuie să amintim pe: Tony Bulandra, Lucia Sturdza-Bulandra, Ion Manolescu, Marioara Voiculescu. Alături de mari regizori şi scenografi, aceştia au contribuit la climatul înnoitor, efervescent al epocii şi la consolidarea statutului instituţiilor teatrale în România.

ÎN Iaşi. Naţionalul ieşean, care găzduise în timpul primului război mai toate personalităţile scenei româneşti îşi reia activitatea independentă în 1919, sub directoratul poetului Mihai Codreanu (1919 – 23). Se joacă piese ca: *Năpasta*, *O scrisoare pierdută*, *Vlaicu Vodă*, *Thérèse Raquin*. Preia apoi conducerea teatrului scriitorul Mihail Sadoveanu, urmat de profesorul Iorgu Iordan (1928 – 30) care angajează primul regizor profesionist, pe A.I. Maican şi pe scenograful Th. Kiriacoff. Sub directoratul său au loc importante modernizări al tehnicii şi spaţiului de joc. Ionel Teodoreanu, director pentru scurtă vreme (1930 – 31), organizează un turneu la Timişoara. S-au perindat la conducerea naţionalului ieşean şi alte personalităţi: G. Topârceanu, Emil Serghie, Andrei Oţetea.

Deşi eterogen, repertoriul ieşean nu e lipsit de strălucire. Se joacă: *Hamlet* (în ingenioasa regie a lui Ion Sava), *Romeo şi Julieta*, *Othello*, *Neguţătorul din Veneţia*, *Intrigă şi iubire*, *Hoţii*, *Videniile lui Scapin*, *Nunta lui Figaro*, *Minna von Barnhelm* (de Lessing) *R.U.R.* (de K. Čapek), *Crimă şi pedeapsă* (după Dostoievski), *Jucătorii de cărţi* (Gogol), *Azilul de noapte* (Gorki), *Puterea întunericului* (Tolstoi), *Faust* (de A. D'Ennery, în regia lui Maican) dar şi *Răzvan şi Vidra*, *Fântâna Blanduziei*, *Sânziana şi Pepelea*, *Baba Hârca*, *Domnişoara Nastasia*, *Omul cu mârţoaga*.

Dintre regizori se remarcă Maican, Sava, G.M. Zamfirescu, iar şcoala interpretativă ieşeană îşi păstrează

amprenta specifică. Marii actori ai scenei ieşene sunt: Aglae Pruteanu, State Dragomir, Ctin Ramadan „Aurel Ghiţescu, Tudor Călin, Miluţă Gheorghiu, Nicolae Meicu, Vlad Cuzinski, C. Vernescu Vâlcea, Ştefan şi Lucia Braborescu, I. Profir, Vera Cuziński, Sorana Ţopa, George Calboreanu, Costache Antonoiu şi mulţi alţii.

ÎN Craiova. La Craiova situaţia teatrului naţional e destul de dificilă în perioada interbelică. Lipsa de unitate a breslei şi schimbarea prea frecventă a conducerii duc la o atitudine rezervată a elitei intelectuale a oraşului faţă de această instituţie şi lipsa banilor agravează lucrurile. Pentru salvarea situaţiei, se apelează uneori la colecta publică („ne-a făcut să umblăm cu pantahuza prin oraş ca să strângem parale pentru satisfacerea nevoilor urgente ale acestui teatru”), aşa cum se procedase încă de la începuturile teatrului pe aceste meleaguri. Şi tot ca în vremurile de pionierat, un nou incendiu devastează teatrul în 1927. Toate aceste grave probleme culminează cu închiderea sa între 1935 şi 1942.

După năruirea clădirii sub flăcări, o parte a trupei reuşea să renoveze o sală de cinema (Modern) unde se joacă o vreme, dar Direcţia generală a teatrelor are ideea mutării colectivului craiovean, cu toată „zestrea” sa, la Timişoara, unde exista un teatru frumos fără trupă. Oraşul nu doreşte totuşi să rămână fără teatru şi se purcede la ridicarea unei noi clădiri în curtea liceului, dar schimbările la nivelul conducerii oraşului blochează acest proiect şi trupa se întoarce la cinema Modern. În 1933, guvernul ia decizia de a desfiinţa trei teatre naţionale şi Craiova se află pe lista neagră. Chiar dacă finanţarea nu încetează imediat e este mult sub necesităţi şi, la 1 aprilie 1935 teatrul încetează să mai existe. Redeschiderea nu va fi posibilă decât în 1942 şi nici atunci dificultăţile nu încetează.

Dintre directorii naţionalului craiovean s-au

remarcat: Şt. G. Boţoiu, Grigore Drăgotescu, Ion Dongorozi, A de Hertz. Legătura cu frumoasa tradiţie din trecut se realizează mai ales prin directoratul lui Drăgotescu (1923 – 26), care modernizează scena (construieşte o cupolă, înlocuieşte avanscena cu un proscenium, reface instalaţia electrică) şi angajează regizori (Victor Bumbeşti) şi scenografi (Al. Brătăşeanu, V. Feodorov) profesionişti. Aduce uneori actori de la Bucureşti, mai cu seamă pe Ion Manolescu, pentru a spori prestigiul teatrului craiovean. 18 actori sunt trimişi cu burse la Viena să-şi perfecţioneze arta actorului sub auspiciile scenei imperiale. Dorind să facă faţă dificultăţilor materiale ale teatrului, el îşi donează salariul pentru fondul de rezervă şi completează uneori fondul de salarii din resursele proprii. Dintre montările realizate sub directoratul său amintim: *Tulburarea apelor* (L. Blaga), *Georges Dandin* (Molière), *Visul unei nopţi de vară* (Shakespeare).

În stagiunea 1926 – 27, director este profesorul Ion Dongorozi, care invită pe Victor Ion Popa să monteze pe scena de la Craiova. Împreună vor organiza spectacole în şcoli, cazărmi, penitenciare, dar şi în mediul rural, la Filiaşi, Segarcea, Cetate sau în Băileştiul lui Nea Mărin. De aceea, Ion Anestin, concepând o *Schiţă pentru istoria teatrului românesc* scria: „Stagiunea Dongorozi este cântecul de lebădă al vechiului teatru craiovean. În tot spaţiul de timp cuprins între această dată şi închiderea definitivă, teatrul nu face decât să decadă”. (Ion Anestin, *Schiţă pentru istoria teatrului românesc* Bucureşti, Vremea, 1928 – 38, p. 140.) Totuşi, directoratul lui A. de Hertz (1931 – 34), care vedea în teatru o şcoală dar şi o formă de divertisment, nu e un moment de mare regres, dar imixtiunile politice nefaste vor duce la închiderea din 1935.

Dintre regizorii care au trecut pe la naţionalul craiovean s-au distins câţiva, ale căror montări au marcat gustul publicului. Al. Demetrescu-Dan montează cu mare succes atât spectacole clasice, ca *Hamlet*, *O noapte furtunoasă* sau *Despot Vodă*, cât şi piese ale contemporanilor *Patima roşie* (M. Sorbul), şi *înşir-te mărgărite* (Victor Eftimiu). Victor Ion Popa umple sala craioveană cu *Henric al IV-lea* şi *Richard al III-lea* (Shakespeare), *Aşa e dacă vi se pare* (L. Pirandello), *Cămila trece prin urechile acului* (František Langer), *Poil de carotte* (J. Renard), *Şcoala femeilor* şi *Tartuffe* de Molière. Victor Bumbeşti e mai ataşat de dramaturgia rusă, montând *Revizorul* lui Gogol şi *Azilul de noapte* al lui Gorki. Mai trec pe la direcţia scenei craiovene Adrian Maniu, Emil Bobescu, Ion Manolescu sau N. Neamţu-Ottonel, diversificând şi mai mult repertoriul şi punând în valoare actori ca Al. Critico, Marieta Anca, A. Pop Marţian, A. Munteanu, dar şi localnicii: Remus Comăneanu, Mişu Fotino, Coco Demetrescu, Manu Nedeianu, Margot Boteanu-Păcuraru, Ovidius Rocoş şi alţii.

Succesele nenumărate reputate de naţionalul craiovean sunt cu atât mai meritorii cu cât instituţia se confruntă cu numeroase dificultăţi de ordin administrativ, politic, cu tot felul de litigii şi conflicte, fiind cel mai încercat teatru naţional românesc din perioada interbelică.

ÎN Cluj. Între cele două războaie mondiale, naţionalul clujean exploatează din plin lunga tradiţie a teatrului românesc transilvănean, chiar dacă acolo nu putuse fiinţa un teatru naţional de limbă română înainte de 1918, când i se încredinţa lui Zaharia Bârsan această nobilă misiune. Actorul şi dramaturgul bucureştean avea să fie numit director al „trupei de drame şi comedii” la 15 septembrie 1919. Erau încă vii ecourile marilor turnee întreprinse de Mihail Pascaly şi Matei Millo, astfel că prima sa măsură

este să angajeze actori din capitală, printre care se numărau Olimpia Bârsan, Ion Stănescu-Papa, Nicoleta Neamţu, Aurel Athanasescu, D. Mihăilescu-Brăila, Corneliu Potcoavă, Nicolae Dimitriu. Prima stagiune a ÎN Cluj se deschidea, în mod simbolic la 1 Decembrie 1919, la un an de la marea unire, cu două lucrări al directorului: *Poemul Unirii* şi. Se *face ziuă*. Acestea vor fi urmate de piese clasice (*O scrisoare pierdută*, *Ovidiu*, *Răzvan şi Vidra*, *Doctor fără voie*, *Avarul*, *Revizorul*) sau mai recente, ca: *Păpuşile* (P. Wolff), *Jeanne Marie* (A. Theuriet), *Institutorii* (Otto Ernst) şi altele.

Primul directorat al lui Bârsan (1919 – 1927) va fi o perioadă de mare stabilitate managerială, dar şi de îmbogăţire constantă a repertoriului (cu câte de 12, 14 premiere pe stagiune). Preferinţa shakespeariană este evidentă, se montează: *Hamlet*, *Visul unei nopţi de vară*, *Nevestele vesele din Windsor*, *Shylock*, *Macbeth*, *Richard al III-lea*, *Regele Lear*, *Romeo şi Julieta*, *Othello*.

La direcţia teatrului clujean se vor mai perinda: Victor Eftimiu, Ion Marin Sadoveanu, Nicolae Bănescu, Victor Papilian (1936 – 40), care înfiinţează şi o sală studio şi N. Kiriţescu. Peste 300 de autori se vor vedea pe scana naţionalului clujean în perioada interbelică, mulţi dintre ei clasici ai dramaturgiei universale: Sofocle, Euripide, Shakespeare, Molière, Schiller, Goethe, Hugo, Goldoni, Cehov, Ibsen, Beaumarchais, Pirandello, Gorki, Claudel, Shaw şi mulţi alţii. Se joacă, firesc, şi mulţi dramaturgi români: Alecsandri, Caragiale, Delavrancea, Davila, Bârsan, Iorga, Kiriţescu, Camil Petrescu, V.I. Popa, G.M. Zamfirescu, Mihail Sorbul şi evident preferat este teatrul lui Lucian Blaga, pentru care Clujul are şi astăzi un adevărat cult. Totuşi, datorită situaţiei materiale precare a teatrului, se mai fac şi concesii de tip comercial.

Regizori remarcabili care au montat pe scena

clujeană sunt numeroşi, de la actori sau directori (Zaharia Bârsan, D. Mihăilescu-Brăila, Ion Stănescu-Papa, Ştefan Braborescu, Victor Papilian), la cei profesionişti: Sică Alexandrescu, V. Bumbeşti, Emil Bobescu, italianul Fernando de Cruciatti, tânărul Ion Olteanu (care se formase la Berlin, sub îndrumarea lui Carl Hagemann). Decorurile sunt şi ele spectaculoase, multe dintre ele fiind comandate la Viena, iar profesionalismul actorilor e mereu reîmprospătat de călătoriile de studiu întreprinse în Franţa, Italia, Austria. În pas cu scenele europene, teatrul clujean contribuie la aniversarea centenarului naşterii lui Ibsen şi Tolstoi, în 1928, la comemorarea unui secol de la moartea lui Goethe, în 1932 şi la treicentenarul morţii lui Lope de Vega, în 1935.

Naţionalul clujean întreprinde numeroase turnee la Bucureşti, Arad, iar după izbucnirea celui de-al doilea război mondial, se mută la Timişoara, unde va activa timp de patru ani. Stagiunea 1942 – 43 este rezervată exclusiv dramaturgiei româneşti.

Alte teatre naţionale se înfiinţează la Cernăuţi şi Chişinău. În 1920, *Compania teatrală a lui Ionel P. Cigallia* din Bucureşti obţine autorizaţia ministerului de resort de a da spectacole de dramă şi comedie la Chişinău, Tighina, Cernăuţi, Rădăuţi, iar o trupă a Ligii culturale condusă de soţii Lucia Calomeri şi Ion Armăşescu primeşte dreptul de a da reprezentaţii în Ardeal, Bucovina, Basarabia. În acelaşi an, se cerea ministrului O. Goga înfiinţarea *Teatrul Popular Delavrancea* în Cernăuţi. Din aceleaşi raţiuni de politică culturală care grăbiseră înfiinţarea naţionalului clujean, se preferă fondarea unui teatru naţional în Bucovina. Inaugurarea teatrului de la Cernăuţi are loc la 1 februarie 1921, cu concursul trupei ieşene, care joacă *Vlaicu Vodă*. Tot în 1921 se înfiinţează şi Teatrul Naţional din Chişinău, şi tot după un proiect de teatru popular. Pe

lângă şezători, spectacole corale sau conferinţe dedicate teatrului, se jucaseră aici mai ales piesele unor Alecsandri sau C. Negruzzi. În 1921, stagiunea naţionalului de la Chişinău se deschidea cu *Răzvan şi Vidra*.

Cele două teatre naţionale întâmpină şi ele mari dificultăţi organizatorice. Stabilirea unui repertoriu adecvat gustului unui public eterogen nu era o sarcină tocmai uşoară. Ajutorul dat de teatrele cu experienţă, mai ales de cel ieşean, turneele trupelor din ţară, vizitele regizorilor consacraţi (V.I. Popa, G.M. Zamfirescu, A.I. Maican) şi ale marilor actori români (Ion Manolescu, Marioara Voiculescu, Victor Antonescu) vor stabiliza cele două instituţii. Dar, din motive de „economii bugetare", cele două noi teatre naţionale vor fi desfiinţate, în 1935, odată cu cel craiovean.

Teatre şi companii particulare

Între războaie, pe lângă dezvoltarea teatrelor de stat, se constituie şi o serie de teatre şi companii particulare, cristalizate în jurul unor mari personalităţi ale domeniului, mai cu seamă actori sau regizori. Se crea astfel o concurenţă benefică, o atmosferă de efervescenţă culturală şi deschidere spre nou. Era un mod de a evita imixtiunile politicului, birocraţia şi dificultăţile de ordin administrativ care dominau teatrele aflate sub tutela financiară a statului, dar şi expresia aspiraţiei spre un profesionism neîngrădit de politici culturale. Voinţa de stabilitate a acestor întreprinderi se vede nu doar din repertoriile constante, ci şi din angajarea şi formarea unor noi generaţii de actori. Compania Davila, care, formată de la începutul secolului, dobândise deja o tradiţie, era pentru iniţiativele particulare un model de succes, iar condiţiile generale ale mediului de afaceri din perioada interbelică încurajau şi ele dezvoltarea teatrului particular.

Compania Bulandra, care, respectând cerinţa de a

stimula dramaturgia originală românească, obţine şi subvenţii parţiale din partea statului, este una dintre cele mai bine organizate. Compania soţilor Tony şi Lucia Sturdza Bulandra îşi asociase actori de primă mărime ca Ion Manolescu, Gheorghe Storin, Vladimir Maximilian. Spectacolul ei inaugural, cu piese *Soţul ideal* de Oscar Wilde, avea loc la 30 august 1914, în ajunul primului război mondial. Va continua să activeze până în octombrie 1941. În acest sfert de veac de activitate se montează peste 250 de piese prin distribuţia cărora trec mai bine de 100 de actori.

Chiar dacă selecţia repertoriului nu e întotdeauna ghidată de criteriul valoric, autorii români sunt mereu prezenţi pe scena Bulandra. Se joacă acolo şi câteva dintre cele mai reuşite piese ale perioadei interbelice: *Domnişoara Nastasia* (G.M. Zamfirescu), *Cuib de viespi* (*Gaiţele*) (Al. Kiriţescu), *Omul care a văzut moartea* (V. Eftimiu), *Sosesc diseară* (T. Muşatescu). Dar preferinţele trupei merg, mai cu seamă, spre dramaturgia franceză: V. Sardou (*Patria*), Ed. Rostand (*Pui de vultur*), Paul Géraldy (*Dacă aş vrea*, *A iubi*, *La ordinele Dvs.*, *doamnă*, *Nunta de argint*), Marcel Pagnol (*Topaze*, *Marius*, *Negustorii de glorie*), Sacha Guitry (*Ay*! *Ay*! *Ay*!, *Mariette*), Jacques Deval (*Étienne*, *Deputatul Barricon*), Denys Amiel (*Trei şi una*), J. Girardoux (*Tessa*), Jean Cocteau (*Părinţii teribili*) şi alţii. Dintre autorii de limbă engleză sunt preferaţi Oscar Wilde, G.B. Shaw, Galsworthy, Wallace, Sherriff, între alţii. Se mai joacă ocazional şi piese clasice (*Burghezul gentilom*, *Don Carlos*, *Volpone*) dar şi autori ruşi (Dostoievski, Gogol, Cehov, Andreev).

Compania M. Voiculescu – I. Manolescu, constituită după primul război, nu joacă dramaturgie românească, ci piesele occidentale al căror succes fusese deja verificat pe scenele europene: H. Bataille (*Copil din flori*), R. de Flers

şi A. de Caillavet (*Regele*), H. Bernstein (*Judith*), M. Maeterlinck (*Mona Vanna*). Deschisă experimentalului, trupa montează fel de fel de piese, unele adaptate unor spaţii de joc inedite, ca *Salomeea* montată la circul Sidoli, care urma o modă ce se practica la Paris sau Berlin.

Teatrul Popular se creează pe lângă Liga culturală condusă de N. Iorga şi îşi deschide activitatea la 15 oct. 1921, cu comedia lui G. Ursachi, *O căsnicie*. Este condus pe rând de Ion Livescu, Ion sângeorgiu, Ion Manolescu, şi Vasile Brezeanu. Aici debuta ca regizor Victor Ion Popa, montând piesa lui Ibsen, *Micul Eyolf* (1924), apoi *Comedia erorilor* (1925 – 26). Se juca la Teatrul Popular mult teatru românesc, de la Caragiale, la Eftimiu, Locusteanu, Sarina Casavan, George Silviu, N. Iorga.

Teatrul Mic apare în martie 1922 şi va juca aproximativ 50 de piese, multe aparţinând comediei franceze moderne (Sacha Guitry, Jean Sârment, Denys Amiel) sau deja intrate în circuitul clasicizant (Robert de Flers, Georges Feydeau, Tristan Bernard etc.). Dintre români, se joacă Tudor Muşatescu, Camil Petrescu, I. Valjean, A. de Hertz, V. Voiculescu. Orientarea repertoriului se face mai ales în funcţie de actorii destinaţi unor roluri şi capodoperele lipsesc de pe afiş. Totuşi, Teatrul Mic a fost o şcoală de actori tineri remarcabilă, unde s-au lansat viitori mari actori ai scenelor româneşti.

Teatrul Fantazio nu oferă mari satisfacţii estetice, fiind orientat mai ales spre „vedetă” şi preferând teatrul bulevardier de tip comercial. Ion Iacovescu, liderul trupei este prezent pe toate afişele sale, alături Petre Sturdza, dar şi de tineri care se vor consacra mai târziu. Singura premieră românească e *Motanul încălţat* de A. Maniu şi G. Silviu şi concesiile făcute comercialului sunt mult prea numeroase, chiar dacă trupa îşi constituie un public de nişă.

Teatrul Maria Ventura, cu stagiunile sale de peste 10 premiere, cu condiţiile lui tehnice performante şi înclinaţia spre profesionalism şi performanţă a trupei, modifică substanţial peisajul teatral privat între 1929 şi 1934. Prima stagiune se deschidea cu piesa lui Maniu, *Lupii de aramă*, în regia lui V.I. Popa, cu muzica lui Sabin Drăgoi, având o distribuţie remarcabilă: Maria Ventura, George Vraca, Jules Cazaban, A. Pop-Marţian. Era o pleiadă de mari personalităţi care încercau, prin acest proiect comun, să concureze prestigioasă trupă Bulandra.

Politica de promovare a dramaturgiei originale contemporane este una dintre constantele activităţii acestei trupe, care neglijează repertoriul clasic. Excepţie face o impresionantă montare cu piesa *Cum vă palce*, în traducerea lui Maniu, pe un fundal muzical Mozart, cu coregrafia Floriei Capsali, în 1933. Nu lipsesc din repertoriu dramaturgi români ca Paul Prodan, I.M. Sadoveanu, M. Ştefănescu, V.I. Popa, dar preferaţi sunt tot dramaturgii francezi, ca şi în cazul altor companii particulare. Sub impulsul sincronizant al contextului general cultural interbelic, unele premiere au loc simultan la Paris şi Bucureşti, cum se întâmplă cu piesa lui Bernstein, *Melo*. G.B. Shaw este de asemenea cultivat, se joacă piesele *Nu se ştie niciodată* şi *Florăreasa* (în traducerea lui Mircea Eliade şi M. Polihroniade), dar şi *Cuceritorul*. Mare succes are şi dramatizarea lui Gaston Baty după *Crimă şi pedeapsă*, jucată în 1934, cu o distribuţie de excepţie.

STUDIU DE CAZ: I.L. CARAGIALE

UN NOU CONCEPT DE TEATRU

Teatrul ca polifonie de limbaje scenice şi conştientizarea practicii teatrale semnificante. Teoretizări asupra discursului dramaturgic. Alternanţa dintre text şi pauză. Toposul scenic. Recuzita. Luminile. Costumele.

Muzica. Limbajul gestual. Tehnicile corporale. Mişcarea scenică. Organicitatea textului dramaturgic. Deschiderea spre absurd şi fantastic

I.L. Caragiale avea, se pare, conştiinţa texturii complexe a genului dramaturgic, ce rezultă din polifonia informaţională, prin care se articulează multiplele limbaje scenice. Insistenţa asupra caracterului sistemic al spectacolului teatral – „o construcţie, o grămădire raţională de materialuri" („Teatrul naţional" în *O*.4, 355) – dezvăluie o viziune organică, pe cât de modernă, pe atât de surprinzătoare, la un autor dramatic aparţinând secolului trecut. Marele său maestru, mărturisit de atâtea ori, era Shakespeare, pe care îl admira necondiţionat şi îl studiase în toate detaliile, definindu-l drept cea mai complexă şcoală de teatrologie. De la acest maestru, Caragiale învăţase multiple trucuri tehnice ale construcţiei teatrale, pe care le adaptează, le metamorfozează şi le refuncţionalizează după nevoile propriilor sale texte.

Încercând să teoretizeze asupra specificităţii genului dramatic, Caragiale se întreba, desigur mai mult retoric, dacă teatrul este cu adevărat literatură. Concluzia sa era categorică şi postula fără echivoc alteritatea acestui tip de discurs:

Nu! Teatrul şi literatura sunt două arte cu totul deosebite şi prin intenţie, şi prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care, ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună la serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreuneia dreptul de egalitate pe propriul lui teren. („Oare teatrul este literatură?" în *O*.4, 315 – 317.

Teatrul este un simulacru al lumii şi al vieţii reale, un dublu elevat, ce tinde să reţină şi să vizualizeze elementele tipice, prea complex pentru a putea fi redus la nişte reguli de abordare şi de interpretare universale. Dar, o analiză

atentă a texturii dramaturgice, o decodare a sistemelor de semne teatrale, a întrepătrunderii şi interacţiunii dintre ele, poate aduce, oricând, nuanţe inedite, în exegeza unui autor de complexitatea lui Caragiale. Teatrologia contemporană a rămas destul de ataşată de concepţia teoretică a scriitorului român din veacul al XIX-lea:

Spectatorul de teatru – scria Martin Esslin, celebrul teoretician al absurdului – trebuie să aibă câte ceva din talentele lui Sherlock Holmes, semioticianul arhetipal, care era capabil să descopere cele mai bogate şi mai exacte informaţii, din cicatricele feţei şi din cele mai neînsemnate detalii în costumaţia oricărei persoane, pe care o întâlnea. Cele mai mărunte detalii, în apariţia unui personaj, linia vestimentaţiei, culoarea tenului, petele de noroi de pe haine, conţin o enormă cantitate de informaţii. (*The Field of drama*: *how the signs of drama create meaning on stage and screen*, Londra, Methuen Drama, 1990 [1987], 70)

Un asemenea spectator, atent la toate detaliile semnificative, la interacţiunea organică a structurilor creatoare de sens, vom încerca să devenim pentru teatrul caragialian. Spre a deschide pliurile construcţiei dramaturgice şi a-i surprinde mecanismele, vom face apel la texte programatice – articole, scrisori, documente intime – încadrabile toate în categoria artelor poetice; *teatrul ca lume* şi *lumea ca teatru* se întrepătrund printr-o fină ţesătură *intertextuală*. *A citi* un asemenea teatru doar ca text literar înseamnă a pierde din vedere efectul polifonic ce rezultă din cooperarea multiplelor canale de comunicare implicate în elaborarea *spectacolului*.

Analizând discursul dramaturgic, Roman Ingarden puncta distincţia între *Haupttext* (replicile rostite de actori pe scenă) şi *Nebentext* (indicaţiile regizorale ale autorului, care trimit, de obicei, la sistemele de semnificare non-verbală implicate în actul comunicării scenice), prin

prisma căreia delimita trei modalităţi de reprezentare scenică: 1) evenimente indicate exclusiv prin mijloace non-verbale, 2) episoade în care *a spune* cooperează cu *a arăta*, 3) nararea unor întâmplări derulate dincolo de spaţiul scenic, numai prin intermediul limbajului. (Cf. „Von den Funktionen der Sprache im Theater-schauspiel", appendix la *Das Literarische Kunstwerk*, ed. a doua, Tübingen, *Max Niemayer*, 1960, 403 – 405.) Numai în cazul ultimei categorii textul teatral poate fi analizat ca act de vorbire pur – *speech act* – în terminologia propusă de J.L. Austin şi J.R. Searle.

Caragiale apelează, frecvent, la acest procedeu, care îi prilejuieşte, întotdeauna, un abil joc al structurilor narative, aşa cum vom avea prilejul să constatăm în analiza pieselor. Nu lipsesc nici scenele mute, în care pauza lasă loc pentru contemplarea nonsensurilor rostite, sau momentele în care gestul substituie, total, limbajul. Semnul *votării*, prin care Cetăţeanul turmentat îşi diversifică replica devenită prea stereotipă, *clopoţitul* lui Dandanache sau *forfecatul* lui Iordache sunt edificatoare, pentru felul în care limbajul poate fi suprimat în teatru. Funcţia acestor semne este, fireşte, simbolică. Lor li se adaugă o serie de alte semne, cu funcţie delictică sau iconică, independente sau asociate limbajului verbalizat. Limbajul gestual contrazice, uneori, replica, punând-o într-o lumină ironică, sau chiar anulând-o. Exemplul cel mai tipic îl furnizează replica Cetăţeanului: „Nu sunt turmentat…", dublată de indicaţiile regizorale ale autorului: „În tot jocul sughiţe şi şovăie".

Exegeza caragialiană a absolutizat, nu de puţine ori, importanţa textului, în detrimentul celorlalte limbaje scenice, textocentriştii ajungând la o analiză pur conţinutistică, în care replicii i se recunoaşte doar funcţia de individualizare a caracterelor. Dar factorii non-verbali

au o importanţă la fel de mare, în ţesătura sistemelor semnificante; luat în contextul celorlalte limbaje, codul lexical spune mai mult, mai puţin, sau pur şi simplu altceva. În această privinţă, dramaturgul ne ghidează explicit:

Teatrul este o artă *constructivă*, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor. (…) toate sunt nu spuse, ci aievea înfăţişate; bucuria râde în ochi vii, durerea plânge în lacrimi adevărate (…). Fiind însă că teatrul ne arată oameni, şi fiindcă, în împrejurări omeneşti, acţiunile care sunt chiar viaţa sunt însoţite de vorbire, oamenii dramaturgului trebuie fireşte să vorbească şi ei. Din împrejurarea, însă, că păpuşile lui, pe lângă că trebuie să umble, să plângă, să se mângâie, să râză, să se bată, sau să se ucigă chiar (fapte ce nu se pot întâmpla în lume tot pe tăcute), mai trebuie să şi vorbească, şi că poetul nu are alt material extern de comunicare a gândirii sale decât cuvântul, din această împrejurare, că un element material este comun, şi aceasta în proporţii de întrebuinţare şi ordine foarte neegale, între două arte, atât de fundamental deosebite prin modul de transmitere al concepţiunii, se poate oare deduce că teatrul este poezie şi că o piesă de teatru este o producţie de gen literar? („Oare teatrul este literatură?” în *O*.4, 316 – 317)

Semioza teatrală se explică singură, declarându-se obedient *mimetică* faţă de viaţa însăşi; cât despre „proporţiile de întrebuinţare” a multiplelor limbaje scenice, merită, credem, să ne oprim asupra câtorva elemente.

Toposul scenic, în construcţia căruia elementele plastice joacă un rol bine determinat, este adesea un semnificant în sine, un cadru semantic al acţiunii dramaturgice: casa în renovare, înconjurată de schele, a

lui Jupân Dumitrache devine un macro-semn al lumii în tranziţie, iatacul Vetei indică, aprioric, natura erotică a intrigii, iar dormitorul pensionarilor din *Con*u' *Leonida faţă cu reacţiunea* este carapacea cuplului, care discută despre soarta lumii; *nebentextul* arată: „În planul întâi, la stânga, o sobă cu uşa deschisă şi cu câţiva tăciuni pâlpâind", ceea ce pentru public indică, mai mult sau mai puţin conştient, „o discuţie la gura sobei". „Pretoriul primăriei" cu uşile pe care se poate citi, după indicaţiile autorului: „Cabinetul Primarelui", „Ofiţer ţivil", „Arfiva", „Reghistratura" înfăţişează, convingător, teatrul vieţii politice, înainte ca limbajul să declanşeze „beţia de cuvinte", inerentă unei campanii electorale. Frizeria lui Nae Girimea este, prin excelenţă, un mediu metamorfic, un labirint optic, gata să reflecte din toate unghiurile posibile „schimbarea la faţă", artificiul cosmetic şi, implicit, pe cel estetic; sistemul de oglinzi generează imagini succesive ale realului, dând sugestia posibilităţilor multiple de interpretare a faptului concret, derulat în scenă. Balul mascat indică o primă etapă a ambiguizării semnelor identităţii, devenind infrastructura unui macrosistem semantic, în care vizionăm tragica discrepanţă dintre fiinţă şi mască. Cârciuma lui Dragomir este un topos patronat de Dionysos, zeul confuziei, al transgresiunii, a cărui proximitate are drept efect declanşarea tragicului. Scena este, aşadar, prima sursă generatoare de înţeles, care indică spaţiul ficţional, dar şi o serie de detalii, vizând locul, timpul, perioada de desfăşurare a evenimentelor, poziţia socială a personajelor, sau chiar categoria estetică.

Recuzita ce completează decorul este, şi ea, indisolubil legată de procesul semnificării. Cei doi pensionari, speriaţi de violenţa reacţiunii, mută mobilele, fac praf, formă maximă a exteriorizării sentimentului de panică; dislocarea ansamblului static marchează

schimbarea de ritm a acţiunii dramatice. Tribuna oratorică, la care „se suie” combatanţii politici, indică ascensiunea pe scară socială, la care aceştia aspiră, iar „clopoţelul” amplifică hărmălaia, sabotând limbajul verbalizat. „Frizeria model” este dotată cu brici, cleşte, foarfecă – toate embleme ale posibilităţii de extirpare, de eliminare a locurilor comune ale limbajului, simbolic reprezentate prin „bărbi”, „bătături”, „măsele stricate”. „Puşca de gardist cu spanga atârnată lângă ea” stă la îndemâna lui Chiriac, pentru a-i permite să-şi manifeste, cu violenţă, gelozia, tot aşa cum „barda” – metafora spaţială a situaţiei tragice – se află pe taraba Ancăi.

Orchestrarea *luminilor* poate determina, la rândul ei, întreaga textură a spectacolului. În *Con*u’ *Leonida faţă cu reacţiunea* luminile se sting şi se aprind în mod repetat, spre a marca pendularea între aparenţă şi esenţă, între vis şi realitate. Întreaga acţiune scenică se păstrează în clar-obscur, până la indicaţia regizorală finală – „[Efimiţa] aprinde lampa” – ce corespunde momentului clarificării situaţiei. Atât în *Noaptea furtunoasă* cât şi în *Năpasta*, stingerea lămpii funcţionează ca semn, declanşând un nou segment evenimenţial: năvălirea lui Rică Venturiano în camera Vetei, respectiv sosirea lui Gheorghe. Acelaşi mecanism de simbolizare scenică funcţionează în registre estetice opuse, dezvăluind o maximă coerenţă a procedeelor. Predilecţia pentru nocturn capătă funcţionalitatea unui macro-semn, implicând dezordine existenţială temporară, când este vorba de regimul de carnaval, sau sugestia tenebrelor interioare, cum se întâmplă în registrul tragic, unde pata de culoare aduce o nuanţare specifică, dâra sângerie, cu poetica sa implicită.

Costumele funcţionează, de cele mai multe ori, ca semne ale identităţii. Judecat, mai întâi, „după port”, Rică Venturiano i se pare lui Jupân Dumitrache „un bagabont de

amploiat”, „coate-goale”, „papugiu”, „moftangiu”, „maţe-fripte”; elementele definitorii sunt „ochilarii” şi „giubenul”. Falsul atentator la „onoarea de familist” apare în scenă doar pentru a prilejui dezvăluirea adevăratului vinovat, identificat, de asemenea, prin amănunte vestimentare: „mondirul cu galoane” – semn al pretenţiei de onorabilitate – şi eşarfa „şic”, găsită pe patul Vetei. Hainele de culcare ale celor doi bătrâni „republicani” marchează ipostaza pasivă a existenţei, completând ansamblul static, dominat de cele două paturi. Dragomir plănuieşte să-i cumpere lui Ion „haine nouă, pălărie, cizme nouă”, construind astfel sugestia ritului funerar. Un rol şi mai important au costumele şi măştile de carnaval, care amplifică, la maxim, jocul cu semnele identităţii. Schimbul lor halucinant declanşează o reacţie în lanţ: „catindatul” aleargă să-şi recupereze costumul de bal, împrumutat de la „grandirop”, pentru a-l schimba pe „hainele nemţeşti” de „canţilerie”. Duplicitarul Nae Girimea are două costume – un „turc” şi un „cazac” – ceea ce indică: două feţe, două măşti, două amante şi, firește, două identităţi (ca şi în cazul lui Rică Venturiano), una de impostor – Bibicul – şi una onorabilă – aceea de „galant”. Costumele aleargă continuu, ca entităţi de sine stătătoare, semnificanţi goi de orice conţinut, asemeni *Măştii Morţii Roşii* (tradusă de Caragiale în 1896).

Muzica participă, de asemenea, la fondarea unui subtext semnificant în sine, schelet ritmic al scenelor de mişcare, implicând o formă a mobilităţii, eliberatoare de energii. Veta fredonează, în actul al doilea, secvenţe din melodii sentimentale, aflate în uzul epocii, ca semn al reconcilierii erotice. Scenele de „somn” din *Con*u’ *Leonida faţă cu recţiunea*, marcate de stingerea luminii şi încetarea dialogului, sunt acompaniate de muzică – „În orchestră melodramă *misterioso*” – al cărei ton accentuează alunecarea spre incredibila aventură nocturnă. Iar în

finalul *Scrisorii pierdute* Pristanda strigă: „Muzica! Muzica!”, pentru a marca reinstaurarea unei ordini armonice. Dar cele mai complexe tonalităţi muzicale sunt de găsit tot în *D’ale carnavalului*, care debutează cu o arie cu tematică „bărbierească” fredonată de Iordache, continuă în ritm de tobe asurzitor – pe care îl vom analiza în amănuntele sale la timpul potrivit – pentru a sfârşi în convenţionalele melodii ale tabacherei puse la tombolă. O amprentă a tehnicilor muzicale asupra dialogului dramaturgic vom avea prilejul să o sesizăm în repetate rânduri, fie în gruparea personajelor în „duete” sau „coruri”, fie prin reluări, după tehnica leit-motivului muzical.

Limbajul gestual – termen impus în teatrologie de Brecht – este unul dintre cele mai importante sisteme semiotice. El substituie, nu doar limbajul verbalizat, ca în exemplele deja analizate, ci, uneori, chiar acţiunea. Emblematică, în această privinţă, este „teoria lui Matei”, care include toate etapele acestui proces reductiv. Mai întâi, limbajul substituie actul scoaterii măselei; durerea trece „în interval de conversaţie”. Apoi, în final, este suprimat şi actul conversaţional: Iordache „se repede la masa din fund, ia o pereche de foarfeci mari şi vine cu ele încruntat, clănţănindu-le ca la tuns; „apoi „îl ameninţă să i le bage pe gât” cu acelaşi rezultat terapeutic: „Mersi, neică, mi-a trecut!”. În aceeaşi categorie putem încadra şi expresia facială. Pe chipul Vetei şi al Ancăi citim urmele plânsului (cearcăne, ochi roşii, etc.); pe al Efimiţei admiraţie şi, uneori, mirare; din aceeaşi categorie fac parte Jupân Dumitrache, entuziasmat de textul „adânc”, „Catindatul” fascinat de „al dracului italianul!” şi Leonida care citează din memorie scrisoarea de „patru vorbe” a lui „Galibardi”. În ochii lui Pristanda nu există decât slugărnicie vicleană, în ai lui Dragomir groază de damnare;

Ion „vede” dincolo de real iar Ipingescu personifică suficienţa de sine. Un chip interesant este cel al lui Ricã Venturiano: „este prăfuit de var, ciment şi cărămidă; părul îi este în neorânduială; pălăria ruptă; este galben şi tras la faţă; tremură şi i se încurcă limba la vorbă; i se năluceşte a spaimă din când în când şi îl apucă slăbiciune la încheieturi”. Portretul complet al disperării îngăduie textului să îşi nege categoria estetică anunţată anterior („comedie în două acte”) proclamând o alta: „O ce noapte furtunoasă! Oribilă tragedie!”, confirmată apoi de alţi indici textuali: „Destinul mă persecută implacabil”, „silenţiu lugubru”, „oră fatală”, „obscuritate absolută”. Şi mai incitantă este situaţia lui Trahanache: expresia facială ambiguizează mesajul transmis prin intermediul codului verbal. În timp ce identifică documentul prezentat de Caţavencu drept „plastografie” el „priveşte lung” pe Tipătescu a cărui agitaţie îl miră („cu mirare şi ciudă”), ca şi când ar vrea să confirme, că n-a aflat nimic nou. Dar expresia facială capătă, uneori, sarcina semnificării simbolice, nu doar iconice. Astfel, chipul „plin de pete” al Catindatului semnifică, de fapt, realitatea maculată.

Tehnicile corporale intră în acelaşi complex de semnificare scenică. Trupul însângerat, în cădere, al lui Ion, indică natura muritoare, legată de pământ. Căderea în genunchi a lui Ricã Venturiano, în faţa Vetei, este un gest tipic al adoraţiei unei fiinţe superioare – „angelul radios”. Cât despre Cetăţeanul turmentat, cariera lui semiotică este impresionantă. C.S. Peirce alegea, spre a ilustra mecanismele prin care corpul uman poate deveni semn, cazul unui beţiv într-o demonstraţie a Armatei Salvării. Umberto Eco preia exemplul, analizându-l în toate detaliile:

Pentru a fi acceptat ca semn, beţivul joacă un joc dublu, el trebuie să fie recunoscut ca un trup uman real

implicat într-un eveniment plasat în timp şi spaţiu. În teatru se produce o *semioză la pătrat* (…). Atunci când este pus în scenă, un obiect este mai întâi recunoscut ca obiect real, apoi ca semn ce se referă la alt obiect (sau clasă de obiecte) din aceeaşi categorie cu cel reprezentat scenic". („Semiotics of Theatrical Performance" în *The Drama Review*, vol. 21 nr. 1/martie 1977, 111.)

„*Beţivul*" devine semnul pentru „victimă a alcoolismului" şi prin răsturnarea ironică pentru „avantajele temperanţei". Martin Esslin duce mai departe procesul analitic, semnalând şi meşteşugul actoricesc implicat în actul simulării, deliberate, a „beţiei" (prin artificii de machiaj ca „un nas roşu", nişte „ochi alunecoşi şi tulburi" etc.) care transformă „semioza la pătrat" în „semioză la cub" (op. cit., 57 – 59).

O formă, ceva mai extinsă, a limbajului gestual este *mişcarea scenică* – adevărat limbaj psihic, parţial condiţionat cultural, pe care publicul îl recunoaşte, instinctiv. Mişcarea abundentă în scenă, atât de tipică pieselor caragialiene, produce un ritm psihologic de carnaval, de bulversare a simţurilor, puternic emoţional, independent de limbajul verbalizat. Se aleargă pe schele, se sare pe geam, se ascultă „ca la teatru" cocoţat pe burlan, se „violează domiţiliul" şi se „umflă" cetăţeanul onorabil, se aruncă „vitrion englezesc" în ochi, se alternează mişcările bruşte cu nemişcarea totală, se caută, se urmăreşte, se fugăreşte. Ecranizate ca filme mute, comediile s-ar transforma într-un balet grotesc, pantomimă pură, ce ar păstra ceva din tradiţia *Commediei* dell'*Arte*, în care exista doar o predeterminare tematică. Situaţia se schimbă, de îndată ce părăsim carnavalul, îndreptându-ne spre universul tragic. Personajele *Năpastei* se mişcă în scenă ca nişte animale în cuşcă, sugestie amplificată şi de fereastra încadrată de gratii, se rotesc obsedant în jurul

mesei, târăsc trupul însângerat al sinucigaşului. Toate mişcările lor converg spre acelaşi sens: eliberarea, scăparea din cercul închis al obsesiei, ce se dovedeşte a fi imposibilă.

Mişcarea scenică intră în acelaşi complex de semnificare cu *efectele auditive non-verbale*: sughiţul Cetăţeanului turmentat e în măsură să schimbe sensul enunţului lingvistic, în punctele nodale, tusea voluntară a lui Pristanda are un rol fundamental în regia electorală, căscatul Efimiţei şi a lui Leonida indică limita somniei, ţipetele Ziţei în culise sunt singura marcă a agresiunii lui Ţârcădău. Acestora li se adaugă huiduielile şi aplauzele furtunoase ale alegătorilor, împuşcăturile chefliilor de lăsata secului şi ale lui Chiriac, bătăile în uşi, în mese, tropăitul şi duduiala ce însoţesc alergarea, bătăile, mutarea mobilelor. În situaţiile limită neîncrederea în limbaj este totală. Exprimarea nemijlocită a stărilor afective ia forma interjecţiilor, asociate cu gesturi (asudare, plâns etc.); *a arăta* devine mai eficient decât *a spune*.

Conştiinţa practicii semnificante este, fireşte, la fel de acută, în privinţa *limbajului verbalizat*, elementul constant, urzeala, pe care se ţese fiecare nou spectacol. Deconstruirea sistemului lingvistic, eliberarea de sistematicitatea retoricilor impuse prin tradiţie, demistificarea discursului cult, omologat, şi întoarcerea la oralitatea colocvială cotidiană – gradul zero al comunicării – nu înseamnă doar exhibarea şi parodierea acestora, ci şi punerea în discuţie a limitelor libertăţii de creaţie. Stâlcirea limbajului nu este o simplă marcă a inculturii personajelor (cum s-a afirmat de prea multe ori); ea trimite, aproape întotdeauna, spre un sens conotativ, mai mult sau mai puţin explicit, pe care ne vom strădui să-l decodăm. Anca nu este mai „şcolită” decât Rică

Venturiano, dar ea ştie să cântărească greutatea cuvintelor, pentru că, odată cu deplasarea spre registrul tragic al imaginii teatrale, amprenta carnavalescă asupra limbajului dispare.

În comedii, vidul de semnificaţie – deconspirat mai ales sub forma clişeelor verbale – eliberează energii tragice. Siluit, maltratat, de-semantizat şi re-semantizat, limbajul se revoltă, nu mai vrea să se comunice decât pe sine, auto-parodiindu-se, exhibându-şi inconsistenţa. Criza interioară a sistemului lingvistic s-ar putea rezuma într-o parafrază: „ori să se revizuiască retorica, şi anume pe ici pe colo, prin punctele esenţiale, ori să nu se revizuiască, dar atunci, cel puţin, s-o facem de râs”. Dublând comedia de situaţii şi caractere, cuvântul îşi joacă propria lui dramă, proces ce devine mai evident în *Noaptea furtunoasă* şi în *Scrisoarea pierdută*. Destinul umanului şi al limbajului sunt contopite într-un proces de reflectare reciprocă. Mircea Iorgulescu avea intuiţia exactă a unei continue acţiuni de „destructurare şi de trivializare manifestată deopotrivă în planul limbajului şi al existenţei” (*Marea trăncăneală*: *Eseu despre lumea lui Caragiale*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1994, 36).

Bâlciul improvizat al civilizaţiei aparente – lume „împestriţată şi eterogenă” – se reflectă prin amestecul deliberat al formelor de expresie: „Sunete, cuvinte, linii şi colori, forme – viaţa nu consistă în ele chiar, în materialitatea lor, ci în intenţiunea de a ne deştepta, prin înfăţişarea lor, un înţeles” („Câteva păreri” în *O*.4, 37). Spre a reda complexitatea texturii dramaturgice, Caragiale construieşte, cu subtilitate, o metaforă critică ce asimilează „planul unei drame” organismului viu:

catastrofele atârnă una de alta, curg una din alta, se ţes una cu alta pentru acelaşi sfârşit, adică pentru pregătirea catastrofei celei mari, a încheierii sau a

deznodământului – întocmai cum celulele organice atârnă una de alta şi se ţes între ele înseşi pentru a forma organele, cari lucrează toate spre acelaşi sfârşit, adică constituirea şi iconomia fiinţei. („Cercetare critică asupra teatrului românesc” în *O*.4, 133)

Intuiţia de a descrie *textul* ca *ţesătură organică*, ce proliferează prin continuă *autogenerare*, anticipa, în fond, una dintre modalităţile postmoderniste de figurare a operei literare, conform esteticii textualiste barthesiene. Ea revine, insistent, în „artele poetice” caragialiene:

trebuie iarăşi să ne întoarcem la vechea noastră comparaţie între opera de artă şi fiinţa vie. La fiinţa vie, organismul material este aşa întocmit, încât niciun organ îndeosebi nu e independent şi n-are niciodată o funcţiune de sine stătătoare; organele au importanţă prin anumitul concurs ce-l dau pentru menţinerea întregului complex; oricât ar fi unul chiar absolut indispensabil şi altul nu tocmai, minţinerea întregului complex este mijlocul, scopul este viaţa; fără dânsa, organele nu mai au raţiune de a fi; ele se desfac, se risipesc şi se topesc în largul naturii dacă nu mai pot susţine o viaţă deosebită. („Câteva păreri critice” în *O*.4, 37)

Prin modalităţile specifice de comunicare scenică, teatrul presupune un mod de receptare complex, ce ne obligă să percepem simultan mesaje multiple. Dar nu ne este îngăduit să ignorăm nicio clipă fiziologia macro-ansamblului semnificant, integralitatea operei-fiinţă. Critica adaptată acestei surprinzătoare comparaţii nu poate urma decât modelul disecţiei: operele „criticabile” „sunt ca animalele inferioare, asupra cărora este permisă vicisitudinea în interesul ştiinţei, mai înalt decât orice morală şi milă” („Notiţe risipite” în *O*. 4, 77).

Analogia devine şi mai subtilă atunci când este asociată cu chirurgia analitică a lui Gherea, pe care

dramaturgul merge să-l intervieveze, la bufetul gării Ploieşti, surprinzându-l în exerciţiul tranşării unui obiect nu tocmai estetic:

O pulpă de viţel se istoveşte ca prin farmec sub cuţitul lui Gherea, care aruncă ciolanul gol deoparte pentru a apuca o a doua pulpă ce soseşte caldă. Iată, zic eu în gând, imaginea fidelă a nimicniciei adâncilor cercetări ştiinţifice. Pulpa de viţel reprezintă natura, lucrul în sine; cuţitul lui Gherea reprezintă spiritul nostru: el nu poate face alta decât să taie felii mai mult sau mai puţin subţiri, după cum e mai mult sau mai puţin ascuţit, mai dibaci sau mai stângaci mânuit. A tăia o felie, a tăia cât de multe nu va să zică a pătrunde în esenţa pulpii de viţel. După fiecare tăietură ne vom afla în faţa altei suprafeţe: pulpa de viţel nu va voi să ne arate decât suprafeţe, ascunzându-şi sistematic sinele, aşa încât, când vom rămânea pe farfurie cu cea din urmă bucăţică şi cu ciolanul în mână, ne vom găsi tot în faţa unei suprafeţe… Vom fi distrus, până la cea din urmă fărâmiţă, obiectul cercetărilor noastre fără să putem pătrunde o clipă măcar în intima lui esenţă, în sinele însuşi al lucrului. Atunci vom face ce-a făcut d. Gherea: cu un zâmbet ironic, vom arunca ciolanul deoparte – şi iată scepticismul!” („De la D.C.D. – Gherea” în *O*. 4, 296)

A pătrunde în esenţa teatrului caragialian, în sinele ascuns al operei-fiinţă, fără să distrugem obiectul cercetării noastre, este, desigur, o sarcină extrem de dificilă. Una din căile de acces ar fi legată, poate, de ierarhia straturilor semnificante: literal, metaforic, simbolic, moral, politic, analogic etc. Numeroasele sisteme de semne cooperează în construcţia unei reţele raţionale, unei structuri complexe – textura dramaturgică. Fiinţa vie – metafora emblematică a operei – ne va ispiti cu suprafeţe amăgitoare, ne va ţine cât mai departe de pulsaţiile inimii

sau de efortul ritmic al pulmonului:

un teatru, ca să placă, trebuie să fie fierbinte, să dogorească până-n fundul galeriei. Actorul, actorii când ies pe scenă, trebuie să fie nişte posedaţi, să aibă pe dracu-n ei: prin ochi, prin sprâncene, prin gură, prin vârful degetelor, prin toţi porii, să scoată pe dracul acela şi să-l arunce asupra publicului. O clipă să nu-l ierte pe public a-şi veni în fire şi a-şi da seama ce vor cu el: să-l ia repede, să-l zguduie, să-l ameţească, să-l farmece, să-l aiurească, să-l sminteasc㠖 mai ştiu eu cum să zic! (*O. V*, 305. Acelaşi text este inserat şi în „Instantaneul într-un act” *Începem*, în *O.*1, 403 – 404.)

Pe scurt – *un teatru furtunos*. Este varianta lui Caragiale de catharsis. Râsul grotesc se amplifică, neliniştitor, prin finalurile deschise ale pieselor – reduplicare infinită a carnavalului său, în registrul tragic, a pătimirii. (Termenul de „reduplicare infinită” este folosit aici în accepţia lui Lucien Dällenbach din *Le récit spéculaire*: *Essai sur la mise en abyme*, Paris, Édition du Seuil, 1977.) Alunecos, greu – dacă nu chiar imposibil – de prins în formule, incredibil de actual în toate timpurile, acest teatru rescrie etern specia umană, concurând viaţa însăşi. Eugen Ionescu – cel mai remarcabil învăţăcel al Maestrului – în cunoscutul *Portret al lui Caragiale*, nota:

Distanţa dintre un limbaj pe cât de obscur pe atât de elevat şi şiretenia meschină a personajelor, dintre politeţea lor ceremonioasă şi necinstea lor funciară, adulterele groteşti ce se amestecă în toate acestea, fac ca în cele din urmă acest teatru, mergând dincolo de naturalism, să devină absurd-fantastic. („Portretul lui Caragiale” în *Note şi contranote*, Bucureşti, Humanitas, 1992, 156.)

Elogiul „celui mai mare dintre autorii dramatici necunoscuţi” va continua prin traducerea teatrului caragialian în limba franceză, împreună cu Monica

Lovinescu. (Ion Luca Caragiale, *Théâtre*: *Une nuit orageuse*, *M'sieu Léonida face à la réaction*, *Une lettre perdue*, Paris, L'Arche, 1994.) E o încurajare, un semn că exegeza, aparent stufoasă, a operei caragialiene, se află încă la început.

O NOAPTE FURTUNOASĂ

Debutul dramaturgic şi campania publicitară ce precedă premiera. Obsesia universului entropic ce pendulează între cosmos şi haos. Tema carnavalului existenţial. Forme concentrice de teatralitate. Universul domestic – emblemă a societăţii moftologice. Dereglări ale limbajului şi funcţia lor scenică. Tipuri discursive şi subminarea lor.

Noaptea furtunoasă sau *Numărul 9* se juca pentru prima oară la 18 ianuarie 1879, pe întâia scenă a teatrului românesc, sub directoratul prinţului Ion Ghica. Precedată de o foarte susţinută campanie publicitară, premiera era aşteptată cu viu interes. Rubrica „Teatrul românesc" a *Timpului* consemna:

Noi aflăm că această prea mult trâmbiţată piesă, despre care se face reclamă pe-o scară vrednică de cel mai iscusit negustor american, se va juca în sfârşit marţea viitoare 16 ianuarie. Nu ştim încă nimic despre valoarea ei. Să dea muzele teatrale române ca această nouă producţie să fie la înălţimea zgomotului ce se face despre dânsa.

Nota *anonimă* aparţinea, foarte probabil, autorului însuşi, redactor, în acea vreme, împreună cu Eminescu şi Slavici, la ziarul partidului conservator. După succesul *Romei învinse*, prin care dramaturgul se impusese atenţiei contemporanilor, inclusiv cercului junimist, şi, mai ales, după aprecierile favorabile din celelalte publicaţii, Caragiale îşi putea permite să presare puţin piper peste aşteptările literare ale momentului. În subtextul acestei luări de poziţie descoperim, pe de o parte, o componentă

programatică a teatrului caragialian – „înălţimea zgomotului” – pe de alta, un rezumat intertextual – „mult zgomot pentru... mai nimic”; altfel spus: *semnificantul* dramaturgic – entitate hipertextuală produsă prin cooperarea diverselor limbaje scenice – şi *semnificatul*, la rândul lui un macrosens, rezultat din suprapunerea ingenioasă a mai multor nivele.

Odiseea ambiţiosului încornorat lansat în urmărirea unui *giuben* – a cărui imagine îl terorizează pretutindeni: la *Iunion*, în drum spre casă, în iatacul propriei soţii – nu reprezintă decât un pretext, biletul de intrare în Marele Carnaval existenţial. Nu doar condiţia socială a personajelor (prea analizată ca să mai revenim asupra ei) a dorit autorul s-o pună în scenă, ci, mai cu seamă, pe cea existenţială. Confruntarea umanităţii cu un univers incomprehensibil, al cărui cod îi scapă, absenţa unei ierarhii logice şi morale conduc spre distrugerea coerenţei realului. Imaginaţia spectatorului / cititorului descoperă stadii succesive ale acestui proces, din ce în ce mai ilogice, până la grotesc şi absurd. Odată cu abolirea logicii limbajului şi, implicit, a realului, receptorul scapă din limitele restrictive ale gândirii şi comportamentului normal, intrând în noua ordine, ficţională, a Carnavalului. Deşi programatic mimetică, lumea de pe scenă îşi dezvăluie stranietatea, astfel încât existenţa însăşi este iluminată de o aură la fel de absurdă.

Ceea ce, prin consens, numim *realitate* nu este, în fond, decât un fel de *ficţiune colectivă*, construită şi susţinută de o serie de procese de socializare, instituţionalizare şi interacţiune socială zilnică, mai ales prin mediul lingvistic. Înlocuirea acestei ficţiuni cu o alta utilizează, firesc, aceleaşi coduri, între care cel lingvistic ocupă un loc privilegiat. Punerea în scenă a vieţii presupune un transfer semantic, ce urmează, în cazul

teatrului caragialian, verigi precise, implicând forme ingenioase de *teatru în teatru*, care intră într-un proces de reduplicare progresivă.

Undeva, în spatele scenei, se află *Iunionul* – referent extern ce depăşeşte realitatea scenică, sugerând foarte clar, prin poziţia sa, un miez al realului – centrul capitalei (un centru al centrului). Toposul scenic îşi alege drept referent *mahalaua*, situată departe de acest punct nodal, şi, spre a marca această opoziţie, aici/acolo, drumul care desparte *Iunionul* de casa *în tranziţie* a mahalagiilor este descris obsesiv:

Jupân Dumitrache: Ei! Apucăm pe la Sfântul Ionică ca să ieşim pe la Podul-de-pământ – papugiul cât colea după noi; ieşim în dosul Agiei – coate-goale după noi; ajungem la Sfântul Ilie în Gorgani – moftangiul după noi; mergem pe la Mihai-Vodă ca să apucăm spre Stabiliment – maţe-fripte după noi…

Inventivitatea lexicală, prin care negustorul defineşte genul proxim al „bagabonţilor”, este impresionantă dar elementul cheie al descrierii îl constituie cascada de referenţi externi, recunoscuţi cu uşurinţă de spectator/cititor, cu rol bine determinat, în crearea iluziei realiste. În conturarea acestui spaţiu, mai cooperează: „maidanul”, „uliţa” şi „haita de câini”. Odată reperată geografic, *mahalaua* devine o categorie în sine, cu semnificaţii multiple, teritoriu al tuturor contrastelor caraghioase şi stridente; ea este în acelaşi timp morală, culturală, lexicală etc. Şi numai în limitele perimetrului ei cetăţeanul Titircă se simte în largul lui.

La *Iunion*, în centru, este, dimpotrivă, spaţiul auto-cenzurării, al inhibiţiei, unde struna acordată pentru scandal – altă emblemă a mahalalei – amuţeşte. Pentru fanaticul „onoarei de familist”, ceea ce se întâmplă pe scena grădinii de vară nu are nicio importanţă. Mult mai

incitantă este *pantomima* dintre Ziţa şi Rică, o altă formă a *teatrului în teatru*, din care nu observă decât un singur rol, cel al „bagabontului de amploiat”:

Jupân Dumitrache: … cum m-a văzut, a sfeclit-o… A întors capu-ncolo şi a început să bea din ţigară ştii aşa, niznai. Dar mă trăgea cu coada ochiului. Mă-ntorc eu iar la loc şi mă fac că mă uit la comèdii, se-ntoarce şi bagabontul iar cu ochii la cocoane!… mă uit iar la el, iar se-ntoarce-ncolo;… mă-ntorc iar la comèdii, iar se uită la cocoane;… mă uit iar la el, iar se-ntoarce-ncolo; mă-ntorc iar la comèdii…

Ipingescu: Iar se uită la cocoane…

Jocul ameţitor al marionetelor care se întorc *încoace* şi *încolo* ţine „toată seara”, ca şi ocheadele celor doi; avem, deci, mai multe *spectacole* simultane, care se completează, unul pe celălalt, într-un atent calculat proces de oglindire reciprocă. Lanţul sintagmatic stabileşte o egalitate între „cocoane” şi „comèdii”, iar limbajul verbalizat nu face decât să-l transcrie pe cel gestual. În acest veritabil *teatru de păpuşi*, paiaţele sunt ghidate de două mari pasiuni: eroticul şi politicul, ce devin principalele nuclee generatoare de entropie. Sforile care-i mână sunt destul de vizibile, iar identitatea lor se stabileşte „după port”: Rică joacă rolul seducătorului, Titircă, Ipingescu şi Chiriac (costumaţi în uniforme cu fireturi şi dotaţi cu pistoale, puşti de gardişti, săbii) sunt embleme ale onorabilităţii, Veta este adulterina în haine de *culcare*.

O fină ţesătură intertextuală uneşte aceste spectacole, ce au o temă comună: trivialitatea. În prima variantă a piesei, scenele din iatacul Vetei erau dominate de un pat, plasat în centrul scenei, sugestie şi mai directă a adulterului, care trimitea, explicit, la un scandal, iscat în lumea teatrală, de „comèdiile” lui I.D. Ionescu, directorul

grădinii de vară *Union Suisse*. În seara de 6 noiembrie 1878, deci cu puţin timp înainte e premiera piesei lui Caragiale, o trupă franceză – G. Delle mare şi soţia sa – a mimat prea *realist* mersul la culcare. Ionescu i-a concediat şi a urmat un întreg scandal. Ulterior, Caragiale elimină mobilierul controversat, pe care îl va folosi în cea de-a doua piesă a sa. S-a pierdut, astfel, firul călăuzitor care lega, tematic, „comèdiile" de pe scenă cu spectacolul mut al ocheadelor.

Nu putem să nu observăm o atitudine tipică a soţului încornorat: el vede pericolul aflat la distanţă – insistenţa privirii lui Rică – dar îl ignoră pe cel din imediata apropiere; nu observă rolul Ziţei în pantomimă, intuit de Ipingescu şi confirmat de Rică, tot aşa cum nu-l îngrijorează veghea, „d-aproape de tot", sau eşarfa tejghetarului, găsită pe patul Vetei. Motivul fatalei batiste a Desdemonei este refuncţionalizat pentru uz comic.

Titircă Inimă-Rea este modelul spectatorului total impenetrabil la cultură. Realul este, pentru el, la fel de incomprehensibil ca şi textul gazetei sau „comèdiile nemţeşti", din care nimeni nu înţelege nimic. G. Călinescu observa, cu fineţe, că jupân Dumitrache „are o nedumerire, însă o singură clipă nu pune la îndoială sanctitatea textului, bănuindu-l doar ermetic şi inaccesibil pătrunderii lui profane. El zice numai *E scris adânc*, afirmând existenţa unui adevăr metafizic criptografiat" (*Domina bona*).

„Consoarta" sa, petecul sacului, merge şi mai departe; ea „jură" că *n-a văzut* şi *n-a auzit* nimic, din spectacolul de la Union. Veta se dezvinovăţeşte astfel faţă de amantul gelos, care este, în alt fel, decât cel proiectat de Titircă, „tovarăş la parte", într-un limbaj perfect aluziv, ce plasează actul receptării teatrale în poziţie de egalitate cu o mare vină, un *hybris* aproape, ce a declanşat lanţul

tragi-comic de încurcături.

Familia Dumitrache, „baza societăţii” moftologice de la mahala, descrie o categorie mai largă – cea a autodidacţilor. Ei caută perpetuu cheia către un înţeles, schema semiotică de decodare a unui univers care refuză să li se explice. Prin incultura lor perfectă, cei doi soţi rămân nemodificaţi de sistemele educaţionale, care organizează de obicei, cunoştinţele despre lume şi cultură. De aici curiozitatea exotică faţă de articolul „adânc” şi tonul de fascinaţie faţă de existenţa lumii „scrise” şi a conceptelor.

În absenţa unei condiţionări culturale şi lingvistice a imaginii despre lume, cetăţeanul Titircă construieşte un model labirintic al universului, reflectat de un limbaj pe măsură, lansându-se în căutarea monstruozităţii morale – pângărirea „onoarei de familist” – fapt ce perturbă întregul echilibru al Carnavalului. Agitaţia lui tragi-comică atinge apogeul în final, când personajul se auto persiflează („Uite aşa se orbeşte omul la necaz!”).

Apariţia unui atentator la onoarea de *pater familias* este presupusă aprioric, depistarea lui face parte din sarcinile permanente ale tejghetarului. Noi vizionăm doar un episod al căutării semnelor identităţii acestuia, dar *orbirea* se poate repeta oricând, sugestie a reduplicării infinite. Fragilitatea realului vizează tocmai aspectul moral al convieţuirii sociale:

Jupân Dumitrache: Iaca, nişte papugii… nişte scârţa-scârţa pe hârtie! I ştim noi! Mănâncă pe datorie, bea pe veresie, trag lumea pe sfoară cu pişicherlâcuri… şi seara… se gătesc frumos şi umblă după nevestele oamenilor să le facă cu ochiul. N-ai să mai ieşi cu o femeie pe uliţă, că se ia bagabonţii laie după dumneata. Un ăla… un prăpădit de amploiat, n-are chioară în pungă şi se ţine după nevestele negustorilor, să le spargă casele, domnule!

Negustorul se teme să nu i se „spargă” casă, teritoriul convenţional al „patriei celei mici”, care ilustrează, cu fidelitate, Bâlciul cel mare. În ciuda diagnozei socio-culturale greşite, la adresa „bagabontului”, pe care o va schimba radical în final, Titircă observă un amănunt semnificativ, acela că are de-a face cu un creator de lumi textuale, un „scârţa-scârţa pe hârtie”. Rică Venturiano devine, astfel, o mască auctorială, elementul definitoriu al identităţii lui fiind calitatea de autor de utopii în limbaj, ce vizează, firesc, cele două obsesii: eroticul şi politicul. (Şerban Cioculescu reproduce în monografia sa o mărturisire a lui Zarifopol din care ar rezulta natura autobiografică a păţaniei lui Rică Venturiano, ceea ce nu face decât să întărească ipoteza noastră. *Viaţa lui I.L. Caragiale*. *Caragialiana*, Bucureşti, Eminescu, 1977, 442)

Cât despre „trasul pe sfoară”, „pişicherlâcurile”, „gătitul frumos” şi „făcutul cu ochiul”, aceştia sunt noi indici textuali ai spectacolului de marionete. Paralel cu paiaţăria tragi-comică, limbajul îşi joacă propria lui dramă. Inconsistenţa trăirii se oglindeşte în vacuitatea limbajului, conducând la revelaţia, tragică, a posibilităţii distrugerii lor reciproce. Personajele vorbesc şi se poartă ca nişte automate, repetă obsedant formule stereotipe, trădând o ritualitate absurdă a limbajului şi a vieţii. Nonsensul devine instrumentul poetic predilect, cu efect imediat asupra actului conversaţional. Dereglarea mecanismelor lingvistice se produce printr-o paletă largă de procedee: cascade oratorice delirante (ca în scena năvălirii lui Rică în dormitorul Vetei), în contrast cu pauze prelungite sau poticniri ale limbajului verbalizat, dublate de punerea în evidenţă a celui gestual (tipică, în acest sens, este scena împăcării dintre Veta şi Chiriac), suprimarea totală a cuvântului, prea uzat, prin repetare obsedantă, sau exteriorizarea brută a afectelor (ca în scena povestită de

Spiridon, spre a ilustra gelozia disperată a tejghetarului).

Între cei doi fanţi de mahala se stabileşte o relaţie contrastivă: Chiriac reprezintă natura umană în stare brută, nealterată de cultură, mânată doar de instinctualitatea cea mai frustă, în vreme ce „studintele în drept”, împreună cu Ziţa („Fată frumoasă, modistă şi învăţată şi trei ani la pansion”) tind să ilustreze un alt *etaj* socio-cultural. Caragiale reduce, la minim, replicile tejghetarului, acordând un rol mult mai important mişcării scenice. El este foarte activ în scenele de violenţă excesivă – în contrast cu fragilitatea evidentă a publicistului – dar mânuieşte cu dificultate cuvintele – în care Venturiano este un adevărat maestru. Chiriac aleargă pe schele, cu agilitatea unei pisici, spre îngrijorarea amantei, care se trădează şi jupân Dumitrache îi acordă, bonom, întâietatea, în urmărirea „giubenului” întrezărit prin fereastră. Împreună cu Ipingescu ei se constituie într-un *trio*, reluându-şi replicile după o tehnică, în esenţă, muzicală. Tejghetarul este vocea întâi, soţul ecoul, iar ipistatul rezumă sintetic:

Chiriac (cu putere către ea): Nu scapă el, cocoană, nici mort din gheara mea!

Jupân Dumitrache (asemenea): Da cocoană, nici mort.

Ipingescu (asemenea): Absolut!

Chiriac: Aide, jupâne, aide, nene Nae! (Vrea să se repează peste fereastră cu puşca-n mână.)

Veta (aleargă şi se pune în dreptul ferestrii): Sunteţi nebuni? Vreţi să se rupă schelele cu voi? Chiriac, nu ştii că schelele sunt părăsite de trei săptămâni? vrei să te prăpădeşti?

Chiriac: Lasă-ne cocoană! (vrea s-o dea în lături, ea nu se lasă.)

Jupân Dumitrache (asemenea): Lasă-ne cocoană!

Ipingescu (asemenea): Pardon!

Indicaţiile regizorale se referă la Chiriac, ceilalţi nu fac decât să-l imite. Din tonul ameninţător al gelosului furios, întrezărim deja gestul *ghearei* răzbunătoare; condiţia animalică răbufneşte necenzurată. Abia ieşit din camera Vetei, el îşi urmăreşte, parcă, propria umbră; vinovatul real acuză un ipotetic rival, într-o manieră ce anticipează celebra replică absurdă a lui Farfuridi: el iubeşte adulterul, dar urăşte pe toţi *ceilalţi* ce-l comit. Limbajul este dozat în secvenţe scurte, adesea interjecţionale, cu ton ascendent, punctat de semnul mirării. Momentul de răceală între amanţii certaţi este marcat, dimpotrivă, de puncte de suspensie, ce indică tăcerile penibile. Schimbul de politeţuri şi banalităţi istoveşte rapid, discursul se poticneşte, permiţând observarea mişcării scenice. Veta simulează îndepărtarea, dar gestul infirmă limbajul:

Chiriac (ieşindu-i cu un pas înainte): Te duci?

Veta (stă): La ce să mai stau? Ce mai am eu cu dumneata?

Mişcarea de întâmpinare a lui Chiriac face parte dintr-un întreg complex de indicaţii regizorale: „Înaintează", „mai aprobăindu-se", „stă la îndoială, apoi se apropie", „tăindu-i drumul", „aprobăindu-se". Spre a-i scoate în evidenţă gesturile, Veta „scoboară un pas, depărtându-se de el la dreapta". *Baletul* lor culminează cu momentul simulării sinuciderii. Dar vorbele, cenzurate în prima parte a scenei, izbucnesc, la un moment dat, în torente, atenuând, parodiind chiar, radicalitatea gesturilor. Comentând efectele scenice ale geloziei, Caragiale nota:

Când Othello turbă de închipuita trădare şi se plimbă de colo până colo, ca o fiară nebună, mai are vreme să ţie discursuri? (...) Căci, din două una: ori e în adevăr gelos până la cumplita crimă, şi atunci n-are vreme să mai ţină

discursuri, şi mai cu seamă kilometrice, şi încă în versuri distilate; ori, dacă le ţine, şi-a scos tot focul de la inimă, şi n-are să se mai potrivească, la urmă, crima de loc. Prin urmare, ori crimă fără discurs, ori discurs fără crimă. Othello, deşi „turc stupid”, o ştie bine aceasta şi, fiindcă lui crima îi trebuie, renunţă la discurs, şi foarte cuminte face. („Câteva păreri” în *O*.4, 40 – 41.)

Aici, în culisele Carnavalului, lui Caragiale nu-i trebuie crima, ci discursul; de aceea Chiriac, Peruzeanu, Tipătescu, Pampon, Crăcănel, Miţa – se rezumă, toţi, la violenţa discursivă. Alt avatar geloziei este interogatoriul la care o supune Ghiţă Ţârcădău, pe Ziţa, în culise. Promisiunea lui de răzbunare relansează violenţa, prelungind-o dincolo de finalul piesei, şi de aparenta desluşire a situaţiei. Abia scăpat din mâinile soţului şi ale amantului Vetei, „săracul” Rică are toate şansele să intre curând în alt episod al Carnavalului. Ceea ce dă concreteţe cumplitei ameninţări este „procesul-verbal” încheiat de Ipingescu „atuncea noaptea, când a tratat-o cu bătaie şi cu insulte”.

Câtă veridicitate este în istoria Ziţei cu „şicul de la baston” nu putem şti, pentru că scena se petrece în culise. Ea poate fi, însă, inventată, după modelul lecturilor sale, ca un argument în plus pentru condiţia ei de „dezvorţată”. Pentru „bonjurista” care a citit de trei ori *Dramele Parisului*, convieţuirea cu Ţârcădău devine insuportabilă. Ea suferă de maladia lecturii, pe care dramaturgul o va investiga în „farsa fantezistă” *O soacră*, ce se leagă de această primă comedie, a lui Caragiale, printr-o serie de fire vizibile. Teoriile ei despre violenţa „pastramagiului” anticipează pe cele ale Fifinei, la rândul ei o „scârţa-scârţa pe hârtie”, ca şi Rică Venturiano.

Gazetarul este omologat prin cele două tipuri de reconstrucţie în limbaj: discursul erotic şi cel politic,

ambele având, ca element fundamental al strategiei persuasive, o tehnică a seducţiei, rezultată din însuşirea unei retorici convenţionale. Ambalajul acestei vechi retorici este decorticat, expus, distrus şi, în cele din urmă, declarat absurd. „Prefaţiunea” *Republica şi Reacţiunea* sau *Venitoarele şi Trecutul* primeşte „locul de onoare” în *Vocea Patriotului Naţionale*; e „recomandată cu căldură poporului suveran”. Şi reprezentanţii acestuia cei mai emblematici – negustorul autodidact şi ipistatul înfumurat – se reped s-o ingurgiteze, mestecând-o, fiecare cum poate. În politică, „junele scriitor democrat” reprezintă o „voce” din corul guvernanţilor, ce cheamă „masa poporului” să-şi exercite drepturile constituţionale. Spre a-şi valida opţiunea, el pretinde a fi doar un organ, prin care vorbeşte „dispreţul strivitor al opiniunii publice”. Discursul se prezintă pe sine ca act coerent şi deliberat de persuasiune, orientat în funcţie de această linie politică:

Ipingescu: „ţinta Democraţiunii române este de a persuada pe cetăţeni, că nimeni nu trebuie a mânca de la datoriile ce ne impun solimnaminte pactul nostru fundamentale, sfânta Constituţiune…”

Poporul, flatat de importanţa ce se acordă participării sale la viaţa politică, nu-şi va irosi, în niciun caz, votul pentru a susţine opoziţia, concluzie implicită modului de constituire a discursului. Ucenic al lui Farfuridi, Venturiano împărtăşeşte viziunea dilematică asupra politicului:

Ipingescu: „Nu! în van! noi am spus-o şi o mai spunem: situaţiunea României nu se va putea chiarifica; ceva mai mult, nu vom putea intra pe calea veritabilelui progres, până ce nu vom avea un sufragìu universale…”

Insistenţa asupra „zicerii”, improprie textului destinat tipăririi, este un coeficient al demagogiei politice, care demonstrează că, în ciuda pretinsei „educaţiuni”,

dependenţa lui de structurile oralităţii rămâne fundamentală, ca şi în cazul Ziţei (ce se adresează Vetei prin: „ţăţico, maşer”). Reprezentantul puterii – *om de bine* – îi „maltratează” pe mitocani „cu o vorbă bună”, care le merge direct la suflet; negustorul izbucneşte, onomatopeic: „Hahaha! i-a-nfundat!”

Dezambiguizarea contextuală a verbului „a mânca” şi a substantivului „sufragìu” indică, foarte clar, că nu este vorba de o alterare a *semnificatului* cuvintelor neologice, ci doar de *semnificant*, ceea ce nu exclude nici ipoteza unei greşeli tipografice. Maltratarea vorbei începe cu emitentul de text, spre a continua la nivelul receptării, amplificând tema imposturii. Ipistatul împinge la limită potenţialul creativ al limbajului, până la absurd şi fantastic. Deconstrucţia textului din gazetă urmează un traseu complex: desemantizarea totală şi resemantizarea, într-un context aberant. Lectura deformatoare este o formă de impostură ce se leagă de obsesia lumii răsturnate, sau, mai bine zis, răstălmăcite. În procesul lecturii limbajului, şi, implicit a realului, intră în competiţie două tipuri de receptare: unul orientat către raţionalitate, celălalt înclinat să accepte misterul existenţial, ca entitate inefabilă. Din prima categorie face parte Ipingescu – diagnosticat de Călinescu drept „o minte plat logică, cu oroare de absconstitate, reducând totul la termenii experienţei şi ai evidenţei” – urmat apoi de Efimiţa (care nu pricepe de unde are statul bani să plătească leafa cetăţenilor de vreme ce s-au desfiinţat impozitele) şi Iordache (care crede că „tot naturelul trebuie să aibă o bază”). În cea de a doua, alături de jupân Dumitrache, trebuie să includem pe Leonida – al cărui discurs nu mai este doar seducţie, ci şi reconstrucţie în limbaj – pe Trahanache – pentru care documentul autentic nu poate fi decât „plastografie” – şi pe Catindat, care crede orbeşte în homeopatie.

Capacitatea textului dramaturgic de a submina tipurile uzuale de discurs – jurnalistic, juridic, familiar etc. – creându-şi o textură proprie, suficientă sieşi, devine cu atât mai evidentă cu cât autorul introduce în corpul ficţiunii o serie de texte de întrebuinţare, fie citându-le direct, ca în cazul ziarului (prezent în aproape toate piesele lui Caragiale), biletelor de amor, scrisorilor, fie doar amintind despre existenţa lor – procesul-verbal încheiat de Ipingescu, „cefertecatul medical" ce-l poate scuti de „izirciţ" pe Tache Pantofarul etc. Ipistatul impune limbajului o altă ordine: *a mânca*, *masă*, *sufragìu* intră într-o serie nouă de semnificare, fabricată de ipistat după modelul anchetei poliţieneşti. Alienarea semnificantului de înţelesul ce i se atribuie prin consens sporeşte opacitatea discursului, conducând spre nonsens:

Ipingescu (după adâncă reflecţie): A! înţeleg! bate în ciocoi, unde mănâncă sudoarea poporului suveran… ştii: masă… sufragìu…

Anchetat „ca la poliţie", adică maltratat şi siluit, limbajul îi spune exact ceea ce el voia să audă, recunoscându-se *vinovat*, de sensuri pe care autorul *prefaţiunii* nu le-a avut nicidecum în vedere. Demagogia delirantă a lui Rică Venturiano, filtrată de comprehensiunea îngustă, tipic poliţienească a anchetatorului limbajului, conduce la o rezultantă carnavalescă, în care „statul la masă al poporului" este imaginea emblematică. Politica, în întreaga operă caragialiană, trece prin stomac (emblemă labirintică la care vom fi nevoiţi să ne întoarcem) iar mâncatul şi băutul sunt formele cele mai active ale participării la viaţa politică:

Ipingescu: Ba nu-i adânc de loc. Nu pricepi? Vezi cum vine vorba lui: să nu mai mănânce nimeni din sudoarea bunăoară a unuia ca mine şi ca dumneata, care suntem din

popor; adică să şează numai poporul la masă, că el e stăpân.

În *Con*u' *Leonida faţă cu reacţiunea* îl vom reîntâlni pe Nae Ipingescu, petrecând în fruntea „poporului suveran" la cheful de lăsata secului, trăgând din pistoale şi făcând hărmălaie, spre maxima îngrijorare a celor doi pensionari. Scena lecturii ziarului, singurul moment de răgaz în goana nebună a mahalagiilor, este curmată brusc, de ţipetele Ziţei, din culise: Carnavalul îşi cere drepturile, nu este timp pentru stat de vorbă, când lumea stă să înnebunească.

O altă lectură îi ia locul; „angelul radios" – varianta caricaturală a *donnei angelicata* – năvăleşte în scenă pentru a citi biletul de amor trimis de Rică Venturiano şi pentru a-i povesti Vetei agresiunea „mitocanului". Contrastul între „adoraţia poetică infinită" a gazetarului, în stilul lecturilor ei „romanţioase", şi „nasul care şi l-a luat mitocanul" este şi mai colorat prin alăturarea celor două scene. Fiind „ambetată absolut", Ziţa doreşte să meargă la *Iunion*, nu pentru că ar înţelege mai mult decât ceilalţi din „comèdiile nemţeşti", ci din pur snobism, căci acolo se adună *lumea bună*. Mersul la *Iunion* a înlocuit ieşitul la horă, fiind deci locul ideal de a-şi găsi un partener pe măsura „educaţiei alese" a absolventei de „pansion". Insistenţele Ziţei sunt echilibrate de refuzul categoric al Vetei: adverbul de negaţie „nu" este un adevărat refren al scenei a şaptea – 39 de ocurenţe. Ţârcădău spune „nu" viitorului Ziţei, Veta mersului la *Iunion*, Spiridon „nu" îl mai găseşte pe Rică, cele două surori „nu" îşi fac confidenţe. O dominanţă a circumstanţelor negative, catalizatoare pentru bunul mers al Bâlciului. Ziţa, care a intrat în scenă pe fondul ţipetelor mahalageşti, iese în aceeaşi tonalitate, blestemându-şi soarta nefastă, sens rezultat tocmai din cooperarea negaţiilor.

Rică Venturiano îşi anticipează intrarea în scenă, prin cele două texte: „prefaţiunea” – în virtutea căreia i se anticipează un strălucit viitor politic – şi „epistola” amoroasă, plină de tautologii şi presărată cu roadele „inspiraţiunii”. Sentimentul erotic este descris ca stare de dezordine existenţială, marcată de iraţionalitate, disperare, suferinţă, într-un cuvânt – reprezentare a haosului interior. Metafore banale, împrumutate din lecturi ieftine, conturează un portret ambiguu. Paiaţa cu ochelari şi joben îşi flatează prada de la *Iunion*, care este simultan: „angel radios”, „aurora sublimă, care deschide bolta azurie”, „crin plin de candoare”, „fragedă zambilă”, „roză parfumată” şi „tânără lalea”. Lexicul lui poetic se menţine în stilul convenţional şi ridicol pe care îl folosise şi Shakespeare, în *Cum vă place*, unde Rosalinda găsea presărate prin pădurea Arden bilete de amor scrise într-o manieră similară. Când gazetarul dă buzna în iatacul Vetei, la semnalul prestabilit, el îşi reia discursul amoros, în care a concentrat tot arsenalul seducţiei, autocitându-se:

Rică (întorcându-se în genunchi spre partea unde a fugit ea): Angel radios! precum am avut onoarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul raţiunii; da sunt nebun… (…) Nu striga, madam, (se târăşte un pas în genunchi) fii mizericordioasă! Sunt nebun de amor; da; fruntea mea îmi arde, tâmplele-mi se bat; sufer peste poate, parcă sunt turbat.

Parodiind scena balconului din *Romeo şi Julieta*, dar păstrând intactă replica „bright angel”, Caragiale îl aruncă pe adorator peste „portiţa” casei înconjurate de schele – un decor în curs de finisare – de unde va pleca prăfuit de var, ciment şi cărămidă. „Inspiraţiunea” îi suflă proza ritmată, prin care se concretizează actul seducţiei, şi, la nevoie, tot ea îl îndeamnă să-şi caute adăpost în butoi, de

unde iese „prăfuit de var, ciment şi cărămidă” şi palid ca un strigoi.

În *Nevestele vesele din Windsor*, Shakespeare îl ascundea pe Falstaff într-un coş cu rufe murdare, de unde avea să fie aruncat în mocirlă şi apoi în apă, unde era gata să se înece. Conotaţia morală era acolo evidentă. Caragiale preferă butoiul cu var, căci nu dorea nici să-l scape atât de uşor, nici să-l moralizeze, ci să pună un accent special pe tema reconstrucţiei de sine, interioare şi exterioare, a tranziţiei ce obligă la renovarea faţadelor.

Pedantul elegant de la Union este de nerecunoscut, anticipând secvenţa finală, în care „coate-goale, maţe-fripte” reintră în coaja solidă a emitentului de text. În ansamblul parodic, ce înglobează toate componentele erosului curtean medieval, fuga ţine locul turnirului, iar ditirambul amoros este un *adoratio* caricat. Toate codurile semnificării scenice cooperează pentru a desăvârşi macro-sensul. Limbajul gestual este chiar mai coerent decât cel verbalizat: „Târârea în genunchi”, „mâinile rugătoare” ale seducătorului şi ridicarea lui „împiedicată” odată cu mărirea intensităţii luminii, retragerea şi ezitările, în penumbră, ale Vetei care „dă un ţipăt şi fuge în partea cealaltă a scenei făcându-şi cruce şi scuipându-şi în sân” şi apoi „trece la lampă, îi măreşte focul şi se pune cu chipul în bătaia luminii”. O peliculă mută a acestei scene ar fi suficient de expresivă. Dar umilinţa gesturilor este completată de torente verbale, organizate de o retorică bufă.

Rică se auto-declară „nebun”, „turbat”, lipsit de „uzul raţiunii”, „nefericit”, aflat într-o „poziţiune turmentată” – mărci stilistice ale dezechilibrului produs de „amor”. Veta, inaptă să perceapă sensul „metaforic” al acestor indici textuali, ia în calcul doar denotaţia, prelungind starea de confuzie, atât cât să permită deconstruirea şi auto-

parodierea acestui cod. Discursul seducţiei mânuieşte abil ambiguitatea, accentuând funcţia expresivă a limbajului, în dauna celei referenţiale. Perfid, aluziv, codul lingvistic devine auto-reflectant, demascând o retorică „gata făcută", închisă în propriile ei structuri semnificante. Religiozitatea iubirii, moment obligatoriu al curtoaziei, se realizează printr-o serie de elemente strict convenţionale: „angel radios", „ochii tăi cei sublimi", „aurora, care deschide bolta înstelată într-o adoraţie poetică, plină de…", „angelul visurilor mele", „steaua, pot pentru ca să zic chiar luceafărul, care străluceşte sublim în noaptea tenebroasă a existenţei mele". Întreaga gamă, aparţinând registrului solemn de adresare, este parodiată, prin inserţia unor termeni ce violează acest cod: „Ingrato!", „tu însuţi în original", „nu mai umbla cu mofturi" – sau chiar prin trădarea codului însuşi – „te iubesc precum iubeşte sclavul lumina şi orbul libertatea".

Discursul erotic şi cel politic se întrepătrund, în afara oricărei logici, prin clişee comune – „orice s-ar zice şi orice s-ar face", „voi susţine sus şi tare" etc. Cele două tipuri de construcţii utopice în limbaj, îl omologhează, îi conferă cu adevărat o identitate onorabilă:

Jupân Dumitrache (răpit): Bravos! să trăieşti! (bate-n palme, încet către Ipingescu.) Vorbeşte abitir, domnule, ăsta e bun de dipotat.

Ipingescu: Hei! lasă-l că ajunge el şi dipotat curând-curând…

Jupân Dumitrache: Cum combate el, poate să ajungă şi ministru.

Vertijul ascensiunii politice este doar vag anticipat; în mecanismele lui vom pătrunde odată cu *Scrisoarea pierdută*, unde ne aşteaptă revelaţia tragică a omniprezenţei promiscuităţii morale. La Berlin, Caragiale plănuia să scrie *Titircă*, *Sotirescu & C-ie*, reluând

personajele celor două comedii: Rică devine „Andrei Venturianu, avocat, directorul *Alarmei române*”. Inversând ecuaţia din *Kir Ianulea* sau *Poveste*, unde căutase, personajelor sale, îndepărtate rădăcini genealogice, Caragiale dorea, de această dată, să anticipeze caracterele, ce se pot naşte din aceste „pisici”. Vocaţia lui clasică îl îndemna să demonstreze că timpurile nu schimbă natura umană, în eterna ei rotire stereotipă.

Prin ambiguizarea contururilor şi prin alunecările ocazionale spre incomprehensibil, acest teatru ne invită la un alt tip de percepţie a realului, ce ne apare, uneori, ca ireal. Unele montări regizorale de excepţie au scos în relief grimasa „înfricoşătoare” a acestui tip de comic. Extrem de incitantă este viziunea lui Alexa Visarion, pentru care *Noaptea furtunoasă* este o „farsă existenţială”. În caietul său regizoral, la o sută de ani de la premieră, Visarion făcea menţiunea: „caut un spectacol în care să *sune* golul acestor existenţe, în care să *strige* desperarea, în care să ne fie frică de Râs”.

La un semn al marelui Păpuşar, gardistul civic în perpetuă veghe, paiaţele tragi-comice, larve semisomnolente cu chipuri boţite şi cu părul vâlvoi, năvălesc de pretutindeni, lansându-se în căutarea jobenului, care încurcă, pentru moment, iţele Carnavalului. „Mult zgomot, multă mişcare tragi-comică” rezuma Slavici, în cronica sa moralistă. Paradoxal, tocmai momentul desluşirilor punctează incomprehensibilitatea realului:

Ziţa: Nene! nene! iartă-mă! nu e ce crezi dumneata.

Jupân Dumitrache: Dar ce e?

Chiriac: Ce e?

Veta: Ce e, ce e! oameni în toată firea şi nu-nţelegeţi ce e! Umblaţi ca nebunii!

Jupân Dumitrache: Ei! ce e?

Veta (către Chiriac): Spune-i ce e.

Chiriac: Ce e, ce e! Oameni în toată firea şi nu înţelegem!

Umblăm ca nebunii!

Ca într-o arie de operetă, întrebarea „ce e?” se propagă între cele patru personaje, replicile se reiau, răspunsul este amânat, pentru a puncta aparentul deznodământ, pe care Leonida îl va exprima mai sintetic: „Auz da’ nu e”. Realul nu oferă decât o cunoaştere dezamăgită: „nu e ce crede” Titircă, dar „e ce nu crede”. Mai mult chiar, asemenea naivului Othello, ce-şi credea jignirea împărtăşită de Iago, el lasă tejghetarului sarcina permanentă de a veghea la „onoarea lui de familist”. Abia în acest moment ni se face frică de râs. Pentru Jupân Dumitrache, însă, neliniştea încetează. „Şi oleacă de necaz şi spaimă degeaba nu strică din când în când: e ca un praf de piper peste o mâncare prea dulce – deschide pofta omului pentru bunătăţile vieţii” – nota Caragiale (*O. VII*, 19). Dar această nelinişte se propagă la nivelul receptării. „Incoerenţa” – în care Călinescu descoperea fondul lumii lui Caragiale – se răsfrânge asupra realului, demascându-l ca absurd.

FARSELE ÎNTR-UN ACT

Conul Leonida faţă cu reacţiunea – un experiment teatral nou. Utopicul şi articularea stării de aşteptare. Teatralizarea actului conversaţional. Neîncrederea în cunoaşterea perceptivă şi primii paşi ai teatrului caragialian spre absurd şi fantastic. *O soacră* – parodia feminismului. Explorarea mecanismelor parodicului. Maladia lecturii.

În calitatea ei de dublu esenţializat al vieţii, literatura se comportă ca o oglindă sofisticată ce tinde să reflecte nu doar imaginea exterioară, coaja lumii fenomenale, ci şi miezul ei problematizant. Dincolo de ideologii şi curente, dincolo de fragmentări diacronice, marea literatură este

tocmai aceea care, privind peste timp şi moravurile care-l decorează, reţine general omenescul şi legile eterne ale structurii sociale. Sfera vieţii politice, a raporturilor de putere şi influenţă care o guvernează i-a fascinat dintotdeauna pe marii scriitori de pretutindeni şi cei mai iscusiţi maeştri ai simbolizării ei artistice s-au dovedit a fi dramaturgii. La noi, exemplul cel mai strălucit îl constituie I.L. Caragiale, în opera căruia viaţa politică românească a sfârşitului de secol XIX şi a începutului de secol XX se reflectă ca într-o oglindă nemiloasă. Din păcate, nici azi clasa politică nu s-a îndepărtat prea mult de modelele sale literare, astfel încât opera sa rămâne un fals tratat de politologie asupra căruia merită să stăruim pentru a înţelege mecanismele vieţii politice şi sociale.

Prima piesă scurtă remarcabilă este *Con*u' *Leonida faţă cu reacţiunea*, cea mai faimoasă utopie românească. Instituirea utopică este în general definită ca o „fuga de / din real" sau ca „un fel de ficţiune ştiinţifică aplicată politicii". Veritabil proiect social fantasmagoric, având întotdeauna o funcţie subversivă, de denunţare a imperfecţiunilor prezentului, utopia antrenează mari energii imaginative şi prin această trăsătură ea se înrudeşte îndeaproape cu ficţiunea literară.

Teoretizând pe marginea celor două modalităţi ale imaginarului social, ideologia şi utopia, Paul Ricoeur atrăgea atenţia că „funcţia utopiei este aceea de a proiecta imaginaţia în afara realului, într-un altundeva care e şi un nicăieri" iar la „exterioritatea spaţială a utopiei" se adaugă şi „exterioritatea ei temporală". Teoreticianul francez mai observa că „utopia este expresia tuturor potenţialităţilor unui grup, care sunt refulate de ordinea existentă" şi că „unitatea fenomenului utopic nu rezultă din conţinutul său, ci din funcţia sa, care este întotdeauna aceea de a propune o societate alternativă". (Paul Ricoeur, *De la text la*

acţiune, Cluj: Echinox, 1999, 365 – 366.)

Dată fiind complexitatea genului, nu e de mirare că dramaturgul nostru cel mai reprezentativ, I.L. Caragiale, a ales să caricaturizeze peisajul social-politic al momentului printr-o utopie scenică. *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* este o experienţă teatrală articulată pe starea de aşteptare înfiorată a unui mâine mai bun, visând la un model de societate utopică: „Efimiţa: … Ce bine ar fi! unde dă Dumnezeu odată să o mai vedem ş-asta, republica!” Conotând titlul piesei, printr-un mecanism impus de vocaţia clasică a autorului, vom ajunge la „eternul uman faţă cu revoluţiile, faţă cu schimbările socio-politice”. Cei doi bătrâni, alegători cărora li se îngăduie să viseze între două campanii electorale, meditează pe marginea transformărilor miraculoase pe care le-ar putea aduce schimbarea raporturilor de putere. Naivitatea aşteptărilor lor este o excelentă ilustrare a ceea ce aşteaptă electoratul de la cei pe care îi propulsează la putere: mai întotdeauna imposibilul. Dincolo de mecanismele comicului, în dialogul celor doi se regăseşte un stil foarte românesc de a face politică.

Farsele într-un act sunt cele mai puţin cunoscute dintre piesele caragialiene, atât prin numărul montărilor scenice cât şi prin exegezele ce le-au fost dedicate. În contrast cu dinamismul *Nopţii furtunoase*, *Conul Leonida faţă cu reacţiunea* este o piesă statică – experienţă teatrală nouă, opusă Carnavalului. Miza ei este teatralizarea actului conversaţional. Cuplul de pensionari – ipostază pasivă a vieţii – aşteaptă şi speră să se întâmple un eveniment extraordinar, senzaţional, demn de consemnat în *Aurora Democratică*, ceva care ar schimba radical existenţa lor mediocră.

Filosoful caricat întemeiază cu mintea o *Republică* ideală, bazată pe o epistemă utopică, adaptată la nevoile

epocii lui Caragiale, sau, poate, ale oricărei epoci de tranziţie. Ca şi ilustrul său maestru antic, Leonida proiectează o *Politeia* posibilă numai în limbaj, nu gata făcută, ci în curs de constituire, spre a urmări, gradual, *cum* se întemeiază, *cum* se dezvoltă şi totodată *cum* încolţesc ideile şi *cum* se grefează ele pe real. Dramaturgul a afirmat, în repetate rânduri, că literatura nu este un *ce*, e un *cum* („înţelegem un *ce* dintr-un *cum*"). Efimiţa, şi înaintea ei „răposata", joacă rolul receptorului, etern fascinat de acel *cum*: „Efimiţa: Ei! cum le spui dumneata, să tot stai s-asculţi; ca dumneata bobocule, mai rar cineva". Esenţială rămâne, în ultimă instanţă, doar instituirea de utopii în limbaj, ce devin prilej de meditaţie asupra posibilităţilor lui constructive.

Noi, românii – scria Caragiale – suntem o lume în care, dacă nu se face ori nu se gândeşte prea mult, ne putem mândri că cel puţin se discută foarte mult. (…) Nu e vorba, adesea discutăm cam pe de lături; dar asta o facem tocmai pentru că voim să alimentăm continuarea discuţiei; dacă n-am da pe lături, ar înceta poate discuţia prea degrabă: ei! atunci de unde ar mai ţâşni adevărul?

Conu' Leonida discută mult „pe de lături" – catalizator dialogic infailibil. Ritualul statului de vorbă îşi deconspiră absurditatea, prin nonsensurile pe care limbajul le impune existenţei. *A vorbi* se substituie lui *a gândi*, pentru a atesta cealaltă metamorfoză: *a trăi* a devenit similar cu *a aştepta*. Timpul trece cam greu, pentru că transformarea mult aşteptată întârzie, deşi cei doi pensionari vorbesc despre ea, o invocă, dar, în acelaşi timp, se tem de ea. Situaţia acestui cuplu, dedat unui *delir în doi*, trimite, aproape involuntar, către cea din *Scaunele*, imposibilitatea cârmuirii statale concepute de Leonida fiind similară cu inexistenţa „mesajului", aşteptat de personajele ionesciene. Luându-şi în sprijin autoritatea

gazetei preferate, Leonida construieşte o fabulaţie organizată, coerentă, până la detalii, cu principiul utopic ce o generează. Modelul falansterului se leagă de detronarea lui Cuza, salutată de „Galibardi”, iar rememorarea momentului întemeietor începe odată cu ridicarea cortinei:

Leonida: Aşa, cum îţi spusei, mă scol într-o dimineaţă, şi, ştii obiceiul meu, pui mâna întâi şi-ntâi pe *Aurora Democratică*, să văz cum mai merge ţara. O deschiz… şi ce citesc? Uite, ţiu minte ca acuma: „11/23 Făurar… a căzut tirania! Vivat Republica!

Citită ritualic, dimineaţa şi seara, gazeta a devenit un fel de obiect de cult. Ea filtrează realul – imperiul posibilului – reţinând numai esenţialul: „a venit libertatea la putere!”. Este vorba, fireşte, de libertatea de a fabula, ce devine evidentă prin îndepărtarea de raţionalitate. În limbaj, orice construcţie este posibilă, incluzând-o pe cea a lui Leonida: „Când aude de libertate, sare şi dumneaei răposata din pat… că era republicană!” Pauza impusă de punctele de suspensie lasă timp pentru contemplarea nonsensului; acesta este, însă, conotabil: „ideea de libertate face chiar şi pe răposata să sară din pat”. Pledoarie pentru libertatea de a vorbi despre libertate şi pretext al textului dramaturgic. Memoria orânduieşte estetic amintirile în virtutea unui model – cel teatral; „revoluţia” este descrisă ca spectacol:

Leonida: … Zic: găteşte-te degrab Miţule, şi… hai şi noi pe la revuluţie. Ne îmbrăcăm, domnule, frumos, şi-o luăm repede pe jos pân’ la teatru…

„A se găti” şi „a merge la teatru” (într-o vreme când revoluţiile nu se transmiteau în direct la televiziune) sunt expresii voit echivoce: schimbarea politică se reflectă prin lumea histrionică a teatrului, printr-un mecanism dramaturgic ce va reveni în *Scrisoarea pierdută*. Leonida

anticipează secvenţa dramaturgică a confruntării cu reacţiunea „de lăsata secului”, printr-o frază obişnuită în momentele de cumpănă istorică: „să te ferească Dumnezeu de furia poporului!…”. Cu o gloată bine înfierbântată cu vorbe, nu-i mare lucru să faci o revoluţie:

Şi la glasul amicilor boborului, boborul, ridicând reteveiul, simbolul suveranităţii sale, izbucnea, la adresa vampirilor care-i sugeau sudoarea şi sângele, în imprecaţiuni naţionale de se cutremura catapeteasma circului… (*O. V*, 79)

În teatrul comic, „furia poporului” este întotdeauna carnavalescă; ea se dizolvă „în interval de conversaţie”. Furia erotică se confundă cu cea politică, anesteziate de eternul tranchilizant: alcoolul. Emblematică este situaţia Cetăţeanului turmentat care „nu luptă contra guvernului”. Aşa cum o descrie Leonida, „revoluţia” este doar un episod al Eternului Chef: „Steaguri, muzici, chiote, tămbălău, lucru mare, şi lume, lume… de-ţi venea ameţeală, nu altceva”. În prima variantă a piesei, manuscrisul autograf din arhiva lui Mateiu Caragiale, enumerarea cuprindea şi cuvântul „chef”. Primul titlu la care se gândise autorul, pentru „fantazia” sa, era *o noapte sinistră*. După o *noapte furtunoasă*, această a doua piesă ar fi configurat un ciclu al „nopţilor” dramaturgice, completat de carnavalul nocturn al abandonării semnelor identităţii, dar şi de lunga noapte a anchetei ontologice din *Năpasta*. Predilecţia pentru regimul nocturn al imaginilor teatrale capătă o motivaţie specială în favorizarea procesului de pendulare între vis şi realitate. Vâltoarea politicului se leagă în mod obligatoriu de „chef” şi de „ameţeală”, cum vom avea prilejul să constatăm şi în analiza *Scrisorii pierdute*. Aici, însă, Carnavalul rămâne, cuminte, în „povestea” lui Leonida, el nu inundă scena pentru a nu distona cu ansamblul static, meditativ.

În *Republica* lui Leonida, accentul nu cade pe organizarea propriu-zisă a statului, ci pe raporturile acestuia cu cetăţeanul, în care aspectul financiar primează. Tâlcul poveştii lui despre revoluţie este unul „economic-financiar” şi auditoriul este repede contaminat de această perspectivă pragmatică asupra politicului:

Efimiţa: … ce procopseală ar fi şi cu republica?

Leonida: … puteai trage un ce profit.

Inventarul utopic al avantajelor cetăţeneşti se realizează „din condeie”, marcă evidentă a lumii textuale. Desfiinţarea impozitelor, adăugarea unor noi privilegii la cele vechi, „legea de murături” (pe care o va aştepta şi Ilie Moromete) sunt deziderate general valabile. Ele se pot împlini la nivelul unei clase sociale restrânse – spre pildă cea a „revoluţionarilor” – dar să le acorzi „la toţi într-o egalitate”, cum doreşte Leonida e peste poate! Aceasta este diferenţa dintre realitate şi închipuire. Cascada argumentelor construieşte o serie progresivă, un bilanţ financiar numai în câştig, drepturi cetăţeneşti, fără îndatoriri:

Leonida: … Apoi închipuieşte-ţi dumneata numai un condei, stăi să-ţi spui: mai întâi şi-ntâi că dacă e republică, nu mai plăteşte niminea bir… Zău… Al doilea că fieştecare cetăţean ia câte o leafă bună pe lună, toţi într-o egalitate. (…) Parol… Par examplu, eu… (…) Vezi bine; pensia e başca, o am după legea veche, e dreptul meu; mai ales când e republică, dreptul e sfânt; republica este garanţiunea tuturor drepturilor. (…) Şi al treilea, că se face şi lege de murături. Adicătele că nimini să nu mai aibă drept să-şi plătească datoriile.

Cele trei condeie şi verbul „a-şi închipui” devin mărci suficiente pentru instituirea ficţională; „a spune” completează seria din unghiul specificităţii discursului dramaturgic. Efectul de incredibilitate este corectat prin:

„Zău…”, „Parol…”, „Vezi bine”. Cine locuieşte în acest falanster? „Niminea” şi „nimini” – o pereche pur lexicală. De viziunea utopică asupra statului, Caragiale a mai râs şi cu alte ocazii. Apogeul îl atinge într-un răspuns adresat ministrului instrucţiunii publice, Spiru Haret, care ceruse, printr-o circulară, părerea oamenilor de cultură în vederea unei noi organizări a instituţiilor de profil:

Da; după cum spune Sfânta Scriptură: „Amin! amin! grăiesc vouă, niciun fir de păr din capul vostru nu se va clăti fără voia mea”, asemenea şi statul nostru ne spune că toate se vor întâmpla în societatea românească numai şi numai prin voia lui. El ne va clădi case şi sate model; el ne va da bani cu împrumut; el ne va învăţa carte; ne va pune să ne închinăm; ne va ţesăla vitele; ceva mai mult, el ne va amuza, şi tot el ne va da şi organizaţii şi talente artistice. („Solicitudine de stat” în *O*.4, 87)

„Sfânta Scriptură” din care îşi ia Leonida învăţăturile este *Aurora Democratică*; în rest, concluzia este aceeaşi:

Efimiţa: Dacă n-o mai plăti niminea bir, soro, de unde or să aibă cetăţenii leafă?

Leonida: Treaba statului, domnule, el ce grijă are? pentru ce-l avem pe el? e datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme…

Efimiţa: Maică Precistă, Doamne! apoi dacă-i aşa, de ce nu se face mai curând republică, soro?

Karl Mannheim, în cartea sa *Ideologie und Utopie* (Bonn: F. Cohen, 1929) observa că, dată fiind non-congruenţa faţă de realitatea istorică şi socială, la nivelul mentalităţii utopice lipseşte reflecţia cu caracter practic şi politic asupra mijloacelor pe care utopia le-ar putea găsi în realul existent, în disponibilităţile ideologice şi instituţionale ale unei epoci. Ea nici nu caută mijloace prin care să se realizeze, căci esenţa ei este eminamente ficţională. Leonida ilustrează pe deplin această

mentalitate, lăsând în seama statului sarcina de finanţare a cetăţii ideale.

Epopeea întemeierii utopice, în sprijinul căreia Efimiţa invocă divinităţile creştine, are nevoie de un erou pe măsură. Cine s-ar încumeta să ducă la bun sfârşit o atare cetate? Nimeni altul decât legendarul „Galibardi", „om, o dată şi jumătate", sau, mai exact, supraom. Ca şi Godot, „Galibardi" este considerat capabil să facă orice, oricât de fantastic. Metateza ce alterează numele eroului italian nu este întâmplătoare; ea funcţionează ca o marcă a agresării funcţiei referenţiale a limbajului. „Galibardi, de acolo de unde este el" care a scris „o scrisoare către naţiunea română" nu este aceeaşi persoană cu cel consemnat în manualele de istorie italiene. Este, mai degrabă un zeu, de vreme ce „toţise-nchină la el ca la Christos; Unealta poetică ce-l desprinde de referenţialitatea istorică e nonsensul. „Galibardi" bagă „în răcori" pe „toţi împăraţii şi pe Papa de la Roma" – căruia „i-a tras un tighel, de i-a plăcut şi lui". Garibaldi cel adevărat rămâne ascuns sub un pliu textual, izolat de dublul său utopic prin „tighelul" estetic (de vreme ce *i-a plăcut*). Ficţiunea creşte în bucle spiralate, din ce în ce mai gogonate. Papa însuşi e atras în jocul ficţionalităţii:

Leonida: … Ce-a zis Papa – iezuit, aminteri nu-i prost! – când a văzut că n-o scoate la căpătâi cu el?… „Mă, nene, ăsta nu-i glumă; cu ăsta, cum văz eu, nu merge ca eu fitecine; ia mai bine să mă iau eu cu politică pe lângă el, să mi-l fac cumătru". Şi de colea până colea, tura-vura, c-o fi tunsă c-o fi rasă, l-a pus de Galibardi de i-a botezat un copil.

Să remarcăm, mai întâi, un spectaculos *qui pro quo*: „Galibardi" botează copilul Papei, apoi faptul că Pontiful are copii, câte unul pentru fiecare ocazie politică, şi asta numai pentru că „nu-i prost". La rândul lui, „Cumătrul

Papei”, fascinat de felul „cum am adus noi lucrul cu un sul subţire ca să dăm exemplu Evropii”, se crede dator, „ca un ce de politică”, să „firitisească” naţiunea română. În viziunea aceasta răstălmăcită, actul politic de la 11 februarie 1866 devine cel mai important eveniment mondial. Spirala se deschide progresiv, anticipând *Scrisoarea pierdută*, unde România se va afla din nou în situaţia de „a da exemplu surorilor de gintă latină”.

Garibaldi a salutat cu adevărat Războiul de Independenţă, la cererea unui fost legionar al său din 1866, căpitanul român Titu Dunka. Textul mesajului său era: „Care Dunka, noi audiamo superbi dei valorosi noştri fratelli Rumeni, e speriamo nella loro vittoria sui barbari. Un saluto di cuore a tutti, vostro G. Garibaldi” („Note şi variante” la *Con*u’ *Leonida*… în *O*.1, 570). Geamănul său ficţional (care iscăleşte „în original Galibardi”) este pus de Leonida să salute detronarea lui Cuza, „cu un sul subţire”. Cheia scrisorii de „patru vorbe” mai trebuie, credem, căutată şi în altă parte – într-o foarte caldă evocare *Peste 50 de ani*, a figurii lui Cuza, găzduit la Ploieşti, pe vremea când viitorul dramaturg era şcolar în clasele primare. În centrul acesteia stă, alături de figura impozantă a primului domnitor al ţărilor unite, neuitatul dascăl Basile Drăgoşescu, patron al „sfintelor analize gramaticale şi logice”, care, într-un moment de maxim entuziasm, scrie pe tablă: „Vivat România! Vivat Naţiunea Română! Vivat Alexandru Ioan întâi, Domnul Românilor!”. Prin distorsionarea caricaturală a politicului, *laudatio* devine *denigratio*, sus! devine jos!, iar actul detronării este *lăudabil*.

Prin acelaşi mecanism al răstălmăcirii, „Galibardi” ar putea, oricând, să transforme *Politeia* utopică în fapt istoric: „Ei! mai dă-mi încă unul ca el, şi până mâine seară – nu-mi trebuie mai mult – să-ţi fac republică… (cu regret)

Da’ nu e!” Nu e! şi totuşi cei doi bătrâni îl aşteaptă să întemeieze cetatea de vis. Întreaga lor existenţă, până la clipa din urmă, se va derula aşteptându-l. Fără el, şi fără consemnarea prealabilă în *Aurora Democratică*, revoluţia „receptată” de Efimiţa nu poate să existe. Pauzele, ezitarea pe marginea formulării vorbelor, stingerile şi aprinderile repetate ale luminii articulează, toate, starea de aşteptare. Vorbirea şi acţiunea se dezvoltă în secvenţe scurte, printr-o tehnică *stop-go*, astfel încât să ilustreze pendularea între vis şi realitate, alunecarea spre zona mirajului:

Leonida: Ei! domnule, câte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap! Glumeşti cu omul! Se-ntâmplă… (cu tonul unei teorii sigure) că fiindcă de ce? o să mă-ntrebi… Omul, bunăoară, de par examplu, dintr-un nu ştiu ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee; a intrat la o idee? fandacsia e gata; ei! şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, fireşte, şi nimica mişcă.

Teoreticul înlocuieşte iarăşi practicul, fapt firesc pentru Leonida, care confruntă, permanent, realul cu lumea „citită” de el. Asemeni anticului grec, el îşi transpune ideile într-un dialog imaginar, pentru a-şi doza gradual teoria. Insolitul – „un nu ştiu ce ori ceva” – survine pe neaşteptate în viaţa omului „nevricos”, deformând percepţiile până la gradul maxim al iluzoriului în care „şi nimica mişcă”. De aici, „neîncrederea lui în lumea fenomenală” semnalată de G. Călinescu: „Singură, senzaţia nu-i o bază de cunoaştere” (*Domina bona*). Traseul alunecării spre incredibil urmează verigi precise: idee – fandacsie – ipohondrie, pe care Efimiţa le va relua fragmentar, dinamizând ritmul, până acum lent, al acţiunii derulate în scenă. Leonida îşi încununează instituirea utopică în limbaj, prin autopersuasiune; îşi aplică propriul model teoretic, ajungând la un paradox: „Auz; da’ nu e, nu se poate să fie revuluţie…”

Dar de ce oare *nu se poate* să fie revoluţie? ne întrebăm, stimulaţi de modelul dialogic ce ni s-a impus. „Filosoful” ne ajută să inventariem toate argumentele ce trebuie să ne împiedice să dăm crezare senzorialului: 1) „Galibardi nu e”, 2) „revuluţie ca revuluţie” dar „nu-i voie de la poliţie să dai focuri în oraş”, 3) „câtă vreme sunt ai noştri la putere, cine să stea să facă revuluţie?” şi 4) „dacă o fi să fie revuluţie, trebuie să spuie la *Ultime ştiri*”.

Să le cântărim pe rând. Vestitul erou „nu e”, pentru că nu poate fi la Bucureşti fără ştirea lui Leonida. Focuri în oraş nu poate da decât „poliţia în persoană”. Întrebarea fundamentală rămâne „cine să stea să facă revuluţie?” Prezentul este întotdeauna perceput ca degradat, insuportabil, chiar atunci când „sunt ai noştri la putere”; el poate fi, oricând, „îmbunătăţit” printr-o revoluţie. Avem aici, în germene, toată lupta politică din *Scrisoarea pierdută*, puterea, luptând să conserve echilibrul deja stabilit, şi opoziţia, interesată să zguduie structurile existente, să le *revoluţioneze*, cu unicul scop de a prelua puterea. Numai *Aurora Democratică* poate lămuri această dilemă politică, şi Leonida, care nu are, încă, televizor, aleargă la textul sacru:

Leonida: Nu e revuluţie, domnule, e reacţiune; ascultă: (citeşte tremurând) „Reacţiunea a prins iar la limbă. Ca un strigoi în întunerec, ea stă la pândă ascuţindu-şi ghearele şi aşteptând momentul oportun pentru poftele ei antinaţionale… Naţiune, fii deşteaptă!” (cu dezolare) Şi noi dormim, domnule!

Din punctul de vedere al guvernanţilor, opoziţia este întotdeauna „reacţiune”. Dar să vedem ce se ascunde sub mecanismul tropilor: cei ce nu sunt la putere, deci n-au materialitate politică, se conotează prin „fantoma puterii”, „strigoiul” ei – un semnificant gol, adaptat pentru uzul gazetăresc al limbii. Tropii sunt selectaţi din registrul

formelor demonologice, pentru a sugera violenţa luptei politice. Acest proces lingvistic al metaforizării unor motiveme fantastice va continua cu „vampirul” lui Caţavencu. Raportul se inversează: opoziţia combate rapacitatea puterii care „suge sângele poporului”, exsangvinarea conotându-se ca vlăguire. Pentru a încheia seria, Coriolan Drăgănescu, devenit din opresat, opresor, este „prefect antropofag”. Când se schimbă mecanismele puterii, lăcomia este maximă, şi nimic n-o sugerează mai expresiv decât „antropofagia”, prezentă şi în jocul de cuvinte al lui Ipingescu.

Am lăsat suspendată o întrebare: de ce crede Leonida că ediţia de seară a gazetei trebuie să anticipeze, la „Ultimele ştiri”, o revoluţie care va izbucni *spontan* în cursul nopţii? În asemenea „ocaziuni solemne”, „naţiunea” se divide în două variante tipologice: cei care „dorm” – *leonizii* care aleargă disperaţi la gazetă (sau la televizor) – şi cei „deştepţi” în ambele sensuri ale cuvântului – gata oricând „să tragă un ce profit”. Gazeta este, pentru cei doi pensionari, singurul element stabil – *axis mundi* şi, în acelaşi timp, *theatrum mundi* – punctul de echilibru cosmic al unei lumi stăpânite de aparenţe, în care senzorialul nu oferă decât o gnoseologie impracticabilă. Necitirea ei este un adevărat *hybris*, care, stricând acest echilibru fragil, induce dezordine existenţială: „Efimiţa: Cine strică, soro, dacă nu mi-ai citit gazeta de cu seară!”

Panica interioară se revarsă în scenă, producând un moment de „iuţeală”, singurul în ansamblul static, dominat de paturi şi de limita somniei, în acelaşi timp fiziologică şi politică, prin polivalenţa perfidă a limbajului: „Efimiţa: Iute, soro, pune mâna. (Amândoi trag cearşafurile din paturi în mijlocul casii, golesc dulapul, scrinul, şi fac două legături mari; apoi baricadează uşa cu paturile şi cu mobilele)”. Sentimentul fragilităţii umane învinge teoriile,

oricât de sofisticate şi cei doi protagonişti întăresc panicaţi marginile carapacei conjugale, simbolul stabilităţii, al materialităţii realului. Republicanul „deocheat” se teme că zavragii vin să-i dărâme „casa”, recipientul protector: „Leonida: Mergem la gară pân’ dosul Cişmegiului, şi plecăm până-n ziuă cu trenul la Ploeşti… Acolo nu mai mi-e frică: sunt între ai mei! republicani toţi, săracii!”

Lăsând deoparte jocul lingvistic ce ne indică prin schimbarea topicii că „toţi săracii sunt republicani”, să ne amintim că acolo, la Ploieşti, cetatea utopică a făcut o încercare de a se naşte. Caragiale „cetăţean al acelei republice” care a asistat la „mărirea şi decadenţa ei”, o evocă în mai multe rânduri. Relevant, pentru discuţia de faţă, este mai ales un text inclus în volumul *Momente*, intitulat ironic *Boborul*. La şaisprezece ani după scrierea „farsei” într-un act, „momentul” revoluţiei ploieştene este modelat, prin fine mecanisme intertextuale, nu doar de amintirile „autentice” ale tânărului „subcomisar”, filtrate de auto-ironie, ci şi de utopia lui Leonida. Câteva elemente trasează această interdependenţă între cele două texte: „bravul Stan Popescu, unul din cei 1.000 ai lui Giuseppe Garibaldi”, „vânătoarea după republicani” şi „zaiafetul nepomenit în analele celor mai bătrâne republice”.

Leonida încearcă să se refugieze în imaginar, căci fragilitatea realului îl înspăimântă, ordinea lui se poate, lesne, dizolva în haos, prin violenţa fără margini a „strigoiului” care îl pândeşte din umbră, „ascuţindu-şi ghearele”. Cum ajunge *filosoful* la o experienţă atât de *sinistră*? Simplu: prin încălcarea propriei teorii, ce se decodează prin auto-anihilare. Slujnica lămureşte, însă, situaţia, punând capăt ambiguităţii:

Safta: … toată noaptea a fost masă mare la băcanul din colţ; acu d-abia s-a spart cheful. Adineaori a trecut p-aici vreo câţiva, se duceau acasă pe două cărări; era şi Nae

Ipingescu, ipistatul, beat frânt; chiuia şi trăgea la pistoale… obicei mitocănesc.

Deci nu realul s-a spart, ci cheful, dar numai pe o perioadă limitată, mai precis de la „lăsata secului" până la sfârşitul postului. Marele Chef va reîncepe apoi – el este elementul etern. Nu „reacţiunea" a generat violenţa, ci „poliţia în persoană". Leonida îşi poate reîncepe jocul: „Tot vorba mea, domnule!". „Ipohondrii" trecătoare mai pot să apară, chiar şi după lămurirea şaradei, dar aşteptarea miracolului continuă, „Galibardi" poate veni, oricând, să-l săvârşească. În final, Leonida îşi reia poziţia centrală în actul conversaţional, evoluând de la *zicere* (instituire textuală) la *ştiinţă*: „Efimiţa: Ei, bobocule, apăi cum le ştii dumneata toate, mai rar cineva!"

Şi mai puţin cunoscută este „farsa fantazistă într-un act" *Soacra mea Fifina*, jucată pentru prima dată în 1883, şi tipărită apoi în volumul *Teatru* II (Iaşi, Şaraga, 1894) cu titlul definitiv *o soacră*. După cele două reprezentări ale *Nopţii furtunoase*, care au stârnit atâta scandal, încât au dus la suspendarea spectacolului şi închiderea porţii Naţionalului bucureştean pentru Caragiale, şi după peregrinările *Conului Leonida* pe la Grădina *Raşca* – „o scenă de a doua mână", cum observa Maiorescu – dramaturgul revine pe întâia scena românească.

În tipologia feminină a teatrului caragialian, Fifina este un personaj inedit. Alături de „ruşinoasa" Veta, „romanţioasa" Ziţa, „nevricoasa" Efimiţa, „bărbata" Zoe, „republicana" Miţa şi „nifilista" Didina, vine să se adauge şi o „feministă". Prin aserţiunile, destul de subtile, despre sufletul feminin, despre sensibilitatea, gândirea şi comportamentul femeilor, Fifina este pandantul filosofului caricat. În *Politeia* lui Leonida, ea ar putea să instituie un departament pentru protecţia şi emanciparea femeilor. O asemenea mişcare ideologică nu era cu totul străină de

epocă, ecourile acestui curent de opinie făcându-se simţite în presa vremii, mai ales prin condeiul Sofiei Nădejde.

Soacră vitregă la numai douăzeci şi şapte de ani, Fifina doreşte, cu orice preţ, să-şi protejeze fiica adoptivă, de orice prejudiciu din partea proaspătului soţ, răsturnând paradigma tradiţională a „maşterei". Convinsă că „nimic nu e mai îngrozitor pentru o femeie decât brutalitatea bărbatului", ea elaborează teorii sofisticate, generate de revolta împotriva unei lumi dominate de autoritatea bărbaţilor şi de refuzul discursului „phallocentric", inapt să contureze punctul de vedere feminin:

Fifina: Zic că nu-nţelegi teoriile mele pentru că eşti bărbat; fondul sufletesc al bărbaţilor, fie cât de aleşi, este, permite-mi cuvântul pentru că facem teorie – este brutalitatea; la femei, fondul acesta este sensibilitatea. Tendinţa suflării unui bărbat porneşte de sus în jos şi nu-şi completează evoluţia decât atingând un obiect real; din contra; sufletul femeii (Peruzeanu impacientat îşi mângâie buzunarul jiletcii) din orice împrejurare a vieţii reale s-avântă în sus, tot în sus, până la acea treaptă de subtilizare a gândului şi a simţirii dincolo de care este non-existenţa.

Ceea ce face ca acest text, în genere ignorat, să fie cu adevărat incitant este permanenta oglindire reciprocă între lumea textuală şi realitatea scenică. „Teoria" Fifinei, în care descoperim cu uşurinţă germenii criticii feministe de astăzi, se aplică în egală măsură vieţii şi „romanelor" pe care ea le publică în *Cimpoiul*, îngăduindu-ne să percepem pulsaţiile reciproce dintre ele. Experienţa de viaţă – un accident sentimental adolescentin – generează teoria, la baza căreia stă incapacitatea masculină de a percepe, şi, mai ales, de a proteja sensibilitatea femeii, pentru ca, apoi, aceasta să se răsfrângă într-o ecuaţie aberantă asupra vieţii celorlalţi. Fifina acceptă căsătoria fiicei sale adoptive

Iulia cu Alexandru Peruzeanu, impunând o clauză absurdă: omniprezenţa şi autoritatea absolută a soacrei în primele trei luni ale căsniciei.

Şi mai complex este celălalt traseu – retragerea Fifinei din real în text: înălţarea propriului ei suflet până la „acea treaptă de subtilizare a gândului şi a simţirii dincolo de care este non-existenţa”, ce corespunde activităţii de producere a textelor romaneşti – „non-existenţa” fiind asimilabilă unei mărci a transcendenţei textuale. Scriitura feminină concretizează o formă de revoltă împotriva „discursului” produs de sexul puternic, accentuând fragilitatea elementului feminin:

Fifina: Când din regiunile ideale în care se ridică sufletul femeii, îl siliţi să se coboare degrabă, îl smuciţi şi-l izbiţi de jos… atunci acel suflet de femeie îl rupeţi, îl nimiciţi, îl pierdeţi pentru totdeauna. Trebuie, prin urmare, spre a fi fericirea posibilă pentru amândouă părţile, trebuie ca bărbatul să se suie până la sufletul femeii, să-l îmbrăţişeze binişor şi să-l atragă în jos cu precauţie prin mijlocul stărilor de tranziţie. (…) un fel de economie a sensibilităţii.

Instanţa auctorială masculină alterează scriitura feminină a Fifinei prin inserţia unui germene parodic, ce o plasează într-o lumină ironică. În subtext, putem descoperi concluzia lui Caragiale că mişcarea de emancipare a femeii, lupta ei pentru a domina, este inutilă, într-o lume în care i se acordă, oricum, întâietatea. Zoe, căreia Tipătescu îi cere, într-o situaţie limită, să fie „bărbată”, este adevăratul stâlp al puterii în orăşelul de provincie, *axis mundi* al eroticului şi al politicului, „dama bună” pentru care închină Cetăţeanul turmentat în final. Ea pare o replică la teoriile Fifinei. Alte fire intertextuale o leagă de Ziţa, care „moartă, tăiată nu mai stă cu mitocanul”. Mai autentică decât Fifina, Ziţa doreşte doar o schimbare de

decor. Într-un anume fel, putem considera că Fifina e varianta carnavalescă a Ancăi, cu care împărtăşeşte până la un punct frustrarea şi refuzul de a mai trăi în real.

Florin Manolescu a observat că: „*O soacră* este în întregime o parodie (…) a literaturii sentimentale şi de consum din a doua jumătate a secolului XIX” şi că: „personajele acestea nu-şi trăiesc propria existenţă, ci pe aceea a eroilor din cărţile pe care le citesc sau le scriu” (op. cit., 105 – 111). Că maladia lecturii produce o adevărată epidemie, nu mai încape nicio îndoială, chelnerul Victor o ilustrează fără echivoc. Abonat la *Romanţierul ilustrat*, el citeşte, cu asiduitate, foiletonul *Edgar şi Fridolina sau Victimele inimii*, care devine etalonul propriei existenţe. Îndrăgostit, ca şi Rică Venturiano, acesta îşi diagnostichează, mult mai sistematic, simptomele:

Victor: „Simptomele unei pasiuni contrariate sunt: mai întâi, pierderea treptată a memoriei, ş-apoi o indiferenţă din ce în ce mai mare pentru tot ce ne înconjoară…” (se aude din coridorul din fund zbârnâitura unei sonerii electrice. Victor se opreşte din citire pentru a reflecta. Zbârnâitura se repetă prelungit, apoi cu pauze scurte şi cu un tact muzical şi nervos…).

Trebuie să remarcăm, mai întâi, cooperarea replicii cu gestica indicată între paranteze, care nu face decât să confirme „indiferenţa”, ca simptom al „pasiunii contrariate”. Stridenta muzicalitate a soneriei contrastează cu lipsa de reacţie a chelnerului – a cărui raţiune de a fi profesională ar trebui să fie tocmai promptitudinea. Eşecul imersiunii eului în real, prin senzorial, creează un efect de irealitate, „truc” pe care îl va relua Caragiale într-un text precum *Căldură mare*. Alte gesturi stranii – supa turnată într-o pălărie, strivirea „ţilindrului” lui Furtunescu sau aruncarea hainelor

acestuia prin uşa întredeschisă – vin să confirme fenomenul. Pierderea memoriei marchează, de asemenea, ieşirea din sine, intrarea într-o altă identitate. Nu credem, însă, că „trăieşte existenţa eroilor din cărţi", cum aprecia Florin Manolescu, ci că o ia ca model, intră chiar în competiţie cu ea:

Peruzeanu: Tu eşti zăpăcit până la starea asta de idioţie, pentru că o iubeşti, nu e aşa?

Victor (cu transport): Mai mult decât Edgar pe Fridolina, domnule, zău!

Victor pare a fi o variantă tipologică a lui Malvolio din *A douăsprezecea noapte* şi comparaţia devine şi mai interesantă dacă ne amintim că Olivia pretindea şi ea, ca şi Fifina, că va renunţa definitiv la viaţa amoroasă. Ambele îşi uită, însă, angajamentele, când dau peste perechea ideală. Hotărât să-şi abordeze „obiectul" pasiunii, chelnerul lui Caragiale selectează din textul foiletonului replica potrivită cu situaţia:

Victor: Da, am înnebunit! (aleargă să observe uşile, apoi să cadă în genunchi înaintea ei; cu putere.) Fridolino! (Fifina se dă înapoi, jumătate speriată, jumătate supărată.) Fridolino! (cu emoţie crescendo.) Fridolino! A… O… (scoate repede broşura şi citeşte iute şi accentuat.) Te iubesc, te ador, te idolatrizez… sunt nebun! Tu mă iubeşti… (…) eşti, trebuie să fii a mea, te voi disputa cerului şi infernului…

Recunoaştem aici o rescriere sintetică a scenei dintre Veta şi Rică Venturiano, în al cărui discurs amoros împestriţat descopeream contopirea mai multor modele. Mai prudent, Victor citeşte direct din broşură. Este efectul conjugat al „pasiunii contrariate" şi al maladiei lecturii. Cum devine posibilă o atât de nebunească pasiune? Aici intervine o altă presiune, cea a mediului în care trăieşte – ar spune Gherea, cu oarecare dreptate.

Mimetismul cel mai tragic nu se produce doar prin raportare la lecturile sale, ci, mai ales, sub influenţa înaltei societăţi, în care Victor se învârte. Pentru a înţelege acest mecanism, vom apela, iarăşi, la limbajele non-verbale de semnificare scenică. Decorul ne indică un hotel de lux: „Teatrul înfăţişează o sală de intrare a unui oţel, etajul întâi. Mobile elegante; în fund, uşă care dă în coridor; de o parte şi de alta a uşii două oglinzi mari (…)". Labirintul optic din *D'ale carnavalului* este schiţat aici, prin cele două oglinzi mari, ce amplifică efectul de perspectivă: „Mobilele elegante" şi „coşurile de flori", plasate lângă oglinzi, măresc senzaţia de confort, astfel încât toate detaliile trimit spre conturarea unui topos în care se învârte doar „lumea bună". Ţinuta lui Victor – „în frac, legătură albă, cipici de lac" – completează ansamblul, căruia i se adaugă alte imagini scenice: perierea hainelor, probarea „ţilindrului" lui Furtunescu etc.

Victor se află într-o situaţie oarecum asemănătoare cu mahalagii care merg la bal mascat pentru a împrumuta, temporar, de la „grandirop", o identitate nouă, mai nobilă, mai apropiată de modelul înaltei societăţi la care aspiră. Mascarada în care „joacă" el este, însă, permanentă, el ajunge să considere normal un raport de egalitate. Când Furtunescu face o simplă comandă, el o confundă cu un act de politeţe, găsind firesc faptul ca domnul elegant, „în costum englezesc de călătorie" să se intereseze de starea lui:

Furtunescu: Garçon, ceai!

Victor (trecând lângă el): N-am nimica, domnule.

Acelaşi tip „imaginar" de raport îi permite să se îndrăgostească de Fifina, o persoană care face parte din înalta societate. Aroganţa lui perfectă îl face pe Peruzeanu să-l ia drept un „adversar politic":

Peruzeanu: Îmi pare că te cunosc eu pe tine. (…)

Victor: A! (zâmbind cu întristare.) Domnule, mie mi-a slăbit foarte mult memoria. (căutând în gând) A! ba da! de la Cameră, domnule; eu am intrat la Cameră, după căderea conservatorilor, cu naţionalii şi liberalii... (...) odată cu politica conservatorilor, a căzut şi bufetul lor. Am venit noi, eu şi răposatul Butoiu. Eu eram ober-ţal la bufet.

Tâlcul istoriei o proiectează, însă, din nou, într-o lumină parodică; la Cameră, Victor juca acelaşi rol *istoric*. Caragiale va relua tema chelnerilor contaminaţi de mediu, într-o apologie ironică a intelectualilor: „Sunt chelneri cari, după cât au prins pe apucate din dezbaterile şi conferinţele intelectualilor, pot face marţ pe un profesor universitar, mai ales dacă l-or lua repede" („Intelectualii" în *O*.2, 450). Aici este, probabil, cheia personajului din „farsa fantazistă". Variantă particulară a invariantei Mitică, Victor devine o emblemă a lumii amestecate, pândită de pericolul răsturnării valorilor. Amorul lui „contrariat" pentru Fifina, poate fi conotat prin dorinţa de ascensiune socială, justificată de bâlciul tranziţiei. Amor şi tranziţie – iată o asociaţie ce ne aduce înapoi la teoriile Fifinei.

El a descins, parcă, din romanele feministei, spre a ilustra tema brutalităţii bărbaţilor. Lectura naivă, de identificare cu textul foiletonului, este dublată de o lectură similară a realului; paiaţa tragi-comică îngenunchează în faţa autoarei de text, emiţând onomatopee, demascând o retorică însuşită din lecturile sale. Textul apare ca unic element de referinţă pentru tot ceea ce se derulează în scenă; relaţiile dintre tinerii căsătoriţi sunt reglate de un contract, întocmit după teoriile Fifinei:

Peruzeanu: De cum s-a săvârşit ceremonia religioasă şi până acum nu am putut avea un singur moment în care să spun nevestei mele trei vorbe între patru ochi. Necontenit între mine şi ea stă doamna Fifina: între cele

două părţi ale căsniciei Peruzeanu stă, ca o greşeală de ortografie intenţionată pentru un calambur, o trăsură de dezunire.

Clauza absurdă impusă de soacră nu găseşte alt termen de comparaţie decât „greşeala intenţionată de ortografie”. Realitatea scenică se oglindeşte în materialitatea textului. Peruzeanu nu descoperă, pentru a o elimina, decât soluţia morţii violente:

Peruzeanu: Crimele… sunt copiii teribili ai exasperării… (…) Da! Când fatalitatea ne împinge, cată să mergem înainte. Da! Trebuie să sfârşesc astăzi cu soacră-mea… O soacră… vitregă… tânără… idealistă… care face teorii… care scrie poezii sentimentale de pe lumea cealaltă, care detestă sexul bărbătesc… şi care îmi face din luna de miere cea mai amară tortură…

Otrăvirea Fifinei ar marca intrarea ei definitivă în transcendenţa textuală. Eliminarea semnului grafic nedorit presupune, însă, posibilitatea călăului însuşi de a deveni erou al unei „imortalizări” în *Calendarul Progresului*:

Peruzeanu: Tu nu mai eşti Alexandru Peruzeanu, alegător onorabil din colegiul I de Vaslui, tu eşti Alexandru Borgia, ilustrul otrăvitor de neagră memorie. În buzunarul jiletcii tale, astăzi nu mai porţi ca în zilele cele bune nişte inocente pastile de mentă, ci (scoate nişte pacheţele de spiţerie din buzunarul jiletcii) filtruri adormitoare… Iată unde ai ajuns. Tu, care nu puteai suferi romanurile şi melodramele oribile, tu vei avea onoarea să-ţi citeşti numele trecut în faptele diverse ale gazetelor. Un autor popular te va imortaliza în *Calendarul Progresului* pe anul viitor şi chipul tău va trece în galeria criminalilor celebri alături cu *Frumoasa Giurgiuveancă* şi cu *Marchiza de Brinvilliers* de Alex. Dumas-tatăl.

Negarea propriei identităţi şi proiecţia într-un erou de „melodramă oribilă” îl transpune pe Alexandru

Peruzeanu din postura de cobai al experimentelor Fifinei în aceea de institutor de limbaj. Dar, ca toate personajele dramaturgice caragialiene din registrul Carnavalului, şi Peruzeanu se rezumă la discurs, salvat de impostura spiţerului, care îi vinde sulfat de chinină în loc de narcotic. Apariţia, din păcate prea convenţională, a lui Ulise Furtunescu, admiratorul din tinereţe al Fifinei care-i prilejuise teoriile, conduce spre un final de operetă: cele două cupluri reunite merg să-şi petreacă luna de miere la Furtuneşti, în ţinutul natal al mirelui – „proprietar român şi căpitan englez”.

Spre a-şi desăvârşi intruziunea parodică în scriitura feminină a Fifinei, dramaturgul o pune să-şi abolească propria teorie măritându-se cu Furtunescu. Dacă Leonida revenea în final la statutul de constructor de utopii în limbaj, Fifinei nu i se îngăduie acest privilegiu, ceea ce creează impresia de inautenticitate a personajului şi explică, cel puţin parţial, ignorarea piesei de către exegeţi.

O SCRISOARE PIERDUTĂ

Eroticul şi politicul ca obsesii fundamentale ale teatrului caragialian. Dilema limbajului şi orchestrarea pauzelor. Autoamăgirea individuală şi marea minciună colectivă. Atotputernicia textului: între *beţia de cuvinte* şi cea de idei. Organizarea muzicală a discursului teatral. De la *lumea ca teatru* la *lumea ca circ*.

Odată cu *Scrisoarea pierdută* pătrundem într-o altă sferă a vieţii sociale, anticipată în finalul *Nopţii furtunoase*, în lumea luptelor politice, unde vom învăţa câte ceva despre mecanismele puterii. Intriga piesei, plasată în plină campanie electorală, reia, până la un punct pe cea a *Scrisorii furate* a lui Poe, dar o transformă radical, astfel încât să reflecte fidel mediul politic românesc. *Pierdută* sau *furată*, scrisoarea se dovedea, în ambele cazuri, o armă politică infailibilă.

Culisele regiei electorale din „capitala unui judeţ de munte” permit întrezărirea unui alt cerc – capitala ţării, miezul vieţii politice, unde alte *scrisori pierdute* ascut aceeaşi *armă* – şantajul. Spirala ameninţă să se lărgească halucinant, într-o viziune fantastic-absurdă. Metamorfozele cercului continuă la nivelul receptării, exemplul cel mai tipic fiind oferit de spectatorii de la Tokyo ai piesei lui Caragiale, care au întrebat, foarte miraţi, de unde ştie acest autor român cum se fac alegerile în Japonia.

„Nu m-am plecat a mă amesteca în luptele partidelor politice” – îi scria Caragiale lui Vlahuţă, oferindu-i în acelaşi timp, argumentul fundamental pentru care un artist trebuie să procedeze astfel:

spre a păstra potrivita distanţă care-i trebuie pentru a se bucura de totalitatea spectacolului, pentru a putea prinde absolut obiectiv înţelesul etern al vecinicei mişcări – ca un aparat de fotografie instantanee, ce trebuie potrivit la focarul exact al lentilei!… („Politică şi literatură” în *O*. 4, 467 – 468)

Şi este adevărat că nimeni n-a potrivit mai bine lentila şi aici stă universalitatea lui Caragiale. Născut din „dezgustul şi scrâşneala” pentru ticăloşiile vremii sale, acest teatru iluminează toate timpurile şi locurile, conţinând, în chiar *gena* lui programatică, sugestia reflectării în infinit. În seria de însemnări grupate sub titlul *Politică şi cultură*, dramaturgul se arăta preocupat de unele aspecte ale filosofiei istoriei:

Alexandru Machidon, pornind din dreapta Adriaticei către răsărit şi înaintând ca un vârtej luminos, bate pe mintoşii greci, nimiceşte pe trufaşul Darie al perşilor (…) vârtejul produs de acesta a fost extensiv, vârtejul nostru este intensiv; cum am zice, Alexandru a ameţit o lume ca trombele şi ciclonii călători, iar noi ne ameţim singuri ca dervişii învârtitori. (*O*.4, 70 – 71)

Această auto-ameţire, această rotire halucinantă într-un *Maelström* al civilizaţiei aparente, al Bâlciului improvizat, în care importanţa exclusivă a politicului nu mai lasă loc trăirii autentice pare a fi adevărata temă a *Scrisorii pierdute*. Cele două mari obsesii – eroticul şi politicul – se recombină aici, într-un algoritm de maximă complexitate. Ele au într-adevăr ceva comun – un fel de iraţionalitate oarbă, ce ţâşneşte din abisurile instinctuale ale făpturii umane. Odată intrate în vertijul ameţitor al ambiţiilor, dorinţelor şi emoţiilor, personajele dramatice caragialiene devin entităţi scenice în acţiune, pline de vitalitate, energii ce se consumă sub ochii noştri miraţi, până la atingerea vidului interior, până la auto-negare şi auto-abolire.

Contrar aparenţelor, nici tensiunea dramatică dintre cele două pasiuni, nici dilema lui Tipătescu de a alege între ele nu reprezintă prim-planul construcţiei teatrale, iar *trădarea* fundamentală nu se produce nici în plan politic – cum insinuează Farfuridi şi Brânzovenescu – nici în cel erotic – cum sugerează Zoe, atunci când Tipătescu îşi invocă principiile. Potrivind cu atenţie „focarul exact al lentilei" critice, vom observa că cea mai gravă dilemă e a limbajului, a posibilităţilor lui expresive, şi cea mai tragică trădare e a cuvintelor, care dezvăluie vidul sufletesc al acestor paiaţe de circ. Vacuitatea discursului implică, pe de o parte, incomunicabilul, bănuit ermetic, pe de alta, lipsa oricărui mesaj, mai evidentă în *speech*-urile electorale. Sunt astfel trădate atât eroticul cât şi politicul, ambele bizuindu-se, cum am văzut, pe construcţii utopice în limbaj.

Piesa întreagă se armonizează pe principiile muzicale ale unei operete. Orchestrarea atentă a pauzelor şi a punctelor de suspensie – semne ale îndoielii ontologice, ce devin mai grăitoare decât nonsensurile ce le separă – ne

îngăduie accesul la organizarea hipertexturii dramaturgice, conştientizarea unui mod de a folosi limbajele scenice, care permite vizionarea spectacolului ca proces de producere. Pauza este beneficul moment de respiro, după care ariile pot să reînceapă. Nu de puţine ori, limbajul gestual contrazice sau anulează replica, *pantomima* semnificând mai mult decât cuvintele. Limbajul verbalizat se împiedică, se poticneşte, pauza schimbă sensul enunţului, obligându-ne să refacem traseul semantic, de la structura de adâncime până la cea de suprafaţă. Caţavencu se crede îndreptăţit să aspire la puterea locală:

Caţavencu: (…) Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme; vreau ceea ce merit în oraşul ăsta de gogomani, unde sunt cel dintâi… între fruntaşii politici…

Gramatica generativ transformaţională ne ajută să decodăm cele trei intenţii comunicaţionale din care a rezultat acest enunţ: „eu sunt cel dintâi dintre fruntaşii politici”; „vreau să primesc ceea ce merit”; „acesta este un oraş de gogomani”. Numai primele două propoziţii sunt compatibile între ele şi cu scopul comunicării. A treia este doar o completare concesivă: „deşi acesta este doar un oraş de gogomani”. Trădat de limbaj, el spune, de fapt: „Eu sunt cel mai mare gogoman, deci merit să-i conduc pe ceilalţi gogomani din acest oraş”. Calificativul se întoarce asupra emitentului, răzvrătindu-se şi punându-l în capul seriei, prin simpla inserţie a punctelor de suspensie şi prin ingenioasa permutare topică.

Adevăratul dirijor al pauzelor şi întreruperilor, pentru care cere necontenit „puţintică răbdare”, este însă şiretul prezident al tuturor „comiţiilor şi comitetelor”:

Trahanache (biruit din ce în ce în mai mult de indignare): Ai puţintică răbdare, stimabile. Nu dau voie nimănui să-şi permită, mă-nţelegi, să bănuiască măcar

câtuşi de puţin pe Fănică. Pentru mine, stimabile, mă-nţelegi, să vie cineva să-mi bănuiască nevasta, pe Joiţica…

Brânzovenescu: Pe coana Joiţica, onorabile…

Farfuridi: Îmi pare rău, neică Zahario, noi nu…

Trahanache (şi mai indignat): Ai puţintică răbdare… zic: pentru mine să vie cineva să bănuiască pe Joiţica, ori pe amicul Fănică, totuna e…

Punctele de suspensie cer pauza, permiţând întreruperile care pun în evidenţă dualitatea cuvântului „trădare". Eroticul şi politicul se întrepătrund într-un limbaj perfect aluziv, cu un efect comic infailibil. Dar *iniţiatul* Trahanache, care a reuşit „cu puţintică răbdare şi diplomaţie", să atingă performanţa totalei neîncrederi în evidenţă, ca şi Leonida, respinge, aprioric, ideea trădării. Spre a-şi justifica poziţia, el sugerează, în subtext, existenţa unui cod incomunicabil profanilor:

Trahanache: Ai puţintică răbdare… îmi pare rău… (indignat rău de tot) Care va să zică, unde nu înţelegeţi dumneavoastră politica, hop! numaidecât trădare! Ne-am procopsit! Ce soţietate!

Politica este într-adevăr greu de înţeles, relevându-se ca o nouă marcă a vacuităţii semantice. Pentru Farfuridi şi Brânzovenescu – care readuc în prim plan asocierea carnavalescă dintre politică şi stomac, prin onomastică – viaţa publică este la fel de „adâncă", precum era pentru jupân Dumitrache „prefaţiunea" lui Rică; tema în dezbatere a rămas aceeaşi: exercitarea drepturilor constituţionale. A înţelege politica înseamnă a şti cu cine să votezi şi Cetăţeanul turmentat întreabă, obsedant, acelaşi lucru, chiar şi după ce i s-a indicat numele lui Caţavencu. Dar nici „stâlpii puterii" nu ştiu mai mult, şi ei se află în aceeaşi imposibilitate decizională:

Trahanache: Numele candidatului poate să fie al meu, al dumitale, ori al d-sale, după cum cer enteresurile

partidului. Din moment în moment aştept să-l ştim… Prefectul trebuie să vie de la telegraf Ei? Nu bate telegraful?… Bate; ce treabă alta are? Poate că acuma când noi vorbim, poate să fii şi sosit numele… pe sârmă, stimabile… Da, pe sârmă, ce crezi dumneata?

Trei ocurenţe ale modalizatorului de probabilitate „poate" şi cinci semne de întrebare sunt mărci formale suficiente ale dilemei lor politice, spre a nu mai vorbi de faptul că „numele" – un semnificant gol – soseşte „pe sârmă". Alături de interjecţia „hop!", invocată anterior, vine să se adauge o nouă emblemă a spectacolului din arenă. Şi este evident că echilibristica politică ce se derulează în scenă seamănă mult cu „mersul pe sârmă" iar secretele ei nu se află la îndemâna oricui. „Şovăirea" Cetăţeanului, obsedantul clopoţel mânuit pe rând de Tipătescu, Trahanache şi Dandanache, scenele mute în care gestul se opune cuvântului, ca în tradiţia circului, vin toate să completeze ansamblul. *Lumea ca teatru* devine nu doar *operetă*, ci şi *circ*, alimentând manifestările absurdului în teatrul caragialian.

Mai susceptibili decât „nevricoasa" Efimiţa, Farfuridi şi Brânzovenescu nu se mulţumesc cu „tălmăcirea" iniţiatului; ei se constituie într-un duet care reia leit-motivul fricii de trădare, până la totala desemantizare:

Farfuridi (grav): Cum zicea adineaori amicul Brânzovenescu: trădare să fie (cu oarecare emoţie) dacă o cer interesele partidului, dar s-o ştim şi noi… De aceea eu totdeauna am repetat cu strămunii noştri, cu Mihai Bravul şi Ştefan cel Mare: iubesc trădarea (cu intenţie), dar urăsc pe trădători…

Ei sunt trădaţi de obsesia trădării, din care n-a mai rămas decât o vocabulă absurdă, în sprijinul căreia sunt invocate cele mai ilustre figuri ale istoriei: Mircea cel Bătrân, Vlad Ţepeş, apoi Mihai Viteazul şi Ştefan cel Mare.

Acelaşi tip de distorsionare caricaturală prin care Leonida invoca actul politic al detronării lui Cuza funcţionează şi aici, permiţând demontarea mecanismelor conotative. Cei patru domnitori au în comun politica de centralizare a puterii – fărâmiţată prin însăşi natura relaţiilor feudale – şi asprimea cu care au reprimat trădarea marilor boieri, care se opuneau procesului. Farfuridi, om al puterii şi adept al centralismului, cum va rezulta din discursul lui electoral, îi invocă în calitatea lor de embleme ale stabilităţii, atribuindu-le pe lângă „ura" de trădători şi „iubirea de trădare"; suntem ispitiţi să ne gândim la anumite episoade istorice: uciderea mişelească a lui Mihai Viteazul, sau implicarea lui Ştefan în întemniţarea lui Ţepeş.

Neînţelegând nimic din evoluţia istoriei – scria Eugen Ionescu – câteva dintre aceste personaje, cele mai puţin fericite, aveau totuşi ambiţia de a înţelege ceva din ea, fără să reuşească: şi acest efort mental, recăzând, istovit, în gol, ni-l înfăţişează Caragiale, în greoaia lui strălucire.

Total incomprehensibilă, ştiinţa esoterică ce studiază mecanismele puterii se reduce la slogane şi clişee, legate, întotdeauna, de poziţia personajului în sistemul de semnificare scenică. Ticurile verbale sunt adevăraţi „strigoi lingvistici", semnificanţi goi de orice urmă de sens, (dublul lexical al „reacţiunii" lui Leonida), gata, oricând, să dinamiteze ordinea limbajului. Ele au în macrostructura muzicală a piesei rol de refrene recognoscibile. Dictate, iniţial, de o intenţie persuasivă, formulele stereotipe se reiau halucinant, exhibându-şi inconsistenţa, iar celelalte personaje devin ecoul acestor toposuri lexicale bântuite de obsesii. Limbajul se auto-parodiază prin mecanisme aflate în strânsă interdependenţă cu ţesătura tipologică.

La ridicarea cortinei ne întâmpină, în „anticamera bine mobilată", prefectul „în haine de odaie" – sugestie directă a pătrunderii în intimitatea omului public – şi

poliţaiul oraşului „rezemat în sabie” – omul fără intimitate, aflat mereu la dispoziţia celorlalţi, botezată aici „datorie”. Tipătescu îşi citeşte în gazeta lui Caţavencu portretul absurd-fantastic, în care nu se recunoaşte, ca şi când s-ar privi într-o oglindă de bâlci, deformatoare:

Tipătescu (terminând de citit o frază din jurnal): „… Ruşine pentru oraşul nostru să tremure în faţa unui om!… Ruşine pentru guvernul vitreg, care dă unul din cele mai frumoase judeţe ale României pradă în ghearele unui vampir!…” (indignat) Eu vampir, ai?… Caraghioz!

Pristanda (asemenea): Curat caraghioz!… Pardon, să iertaţi, coane Fănică, că întreb: bampir… ce-i aia, bampir?

Poliţaiul nu cunoaşte sensul cuvântului, dar, încrezător în părerea superiorului său, îl etichetează drept „curat caraghios”, ceea ce ne trimite, încă o dată, la un tip de aşteptare specifică spectacolului de circ. El simte nevoia să se scuze pentru curiozitatea excentrică de a afla ce se ascunde sub coaja unui cuvânt, excepţie ce vine să întărească regula jocului, în care el este un simplu ecou. Prefectul îi oferă sensul gata conotat, pentru uzul gazetăriei politice, obţinut prin mecanismul analizat deja, prin care portretul din gazetă este suprapus personajului prezent pe scenă. „Gheara vampirului” se identifică mâinii care ţine ziarul, spre indignarea poliţaiului, care nu mai are aroganţa lui Ipingescu, de a introduce o ordine nouă în limbaj; anchetatorul a devenit histrion. Obişnuinţa de a cânta mereu vocea a doua dă naştere unui clişeu, a cărui intenţie iniţială era aprobarea necondiţionată a interlocutorului, ca şi în cazul lui „rezon”. Treptat însă, este împins spre contexte din ce în ce mai aberante: „curat mişel”, „curat murdar”, „curat ca un câine” etc. La un moment dat, instrumentul pe care îl crezuse fidel îl trădează: „Pristanda (uitându-se pe sine şi râzând): Curat condei! (luându-şi numaidecât seama, naiv) Adicăte, cum

condei, coane Fănică?…”

Prins în propria lui capcană lexicală, Pristanda numără steagurile, într-un mod ce devine emblematic, pentru atitudinea personajelor caragialiene faţă de real, faţă de evidenţe, pentru ca, apoi, să se sustragă explicaţiilor, prin acelaşi joc: „Curat să le lăsăm, coane Fănică”. Şi le lăsăm, pentru a pătrunde în culisele opoziţiei, vizionate de slujbaşul public, cocoţat pe burlan, „ca la teatru”. „Istoria” nu presupune doar „jucarea” rolurilor de către poliţaiul histrion, ci şi un foarte complicat joc al structurilor narative:

Pristanda: (…) Nevasta zice, pardon: „Dezbracă-te Ghiţă, şi te culcă”. Eu, nu, eu la datorie, coane Fănică, zi şi noapte la datorie. Aşa, mă scol cam pe la douăspee fără un sfert, şi, pardon, mă dezbrac de mondir, scoţ chipiul, mă-mbrac ţivileşte şi plec… la datorie, coane Fănică. Până să plec se făcuse vreo unul după douăspee. O iau prin dosul primăriei, şi apuc pe maidan ca să ies la bariera „Unirii”. Când dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele de din dos ale lui d. Nae Caţavencu, şi ferestrele vraişte. Ulucile înalte… dacă te sui pe uluci, poţi intra pe fereastră în casă. Eu, cu gândul la datorie, ce-mi dă în gând ideea? zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică… şi binişor ca o pisică, mă sui pe uluci şi mă pui s-ascult: auzeam şi vedeam cum v-auz şi m-auziţi, coane Fănică, ştiţi, ca la teatru.

Naraţiunea este bruiată de cele două structuri dialogice, cu un locutor comun: la întrebarea nevestei, care nu este transpusă în vorbire indirectă, ci *jucată* cu păstrarea ghilimelelor, Ghiţă răspunde prefectului. Cele mai frecvente rupturi ale povestirii sunt cauzate de inserţia, obsedantă, a unui clişeu – „datoria”, cu patru ocurenţe. Cu toate că Tipătescu este interesat exclusiv de „istorie”, pe care o stimulează prin întrebări scurte şi

precise – „Ei, ce?”, „Cine era?”, „Şi popa?”, „Şi Caţavencu mă-njura?” etc.

— Pristanda i se adresează direct, conservând structura dialogică specifică discursului dramaturgic. Faţă de lungile monologuri din *Noaptea furtunoasă*, povestirea este mai dinamică, atestând un progres tehnic. Printre informaţiile, astfel dozate încât să ilustreze serviciul impecabil de permanenţă, se strecoară un singur gând sincer, cel referitor la politica „ciupitului”. Interesul public este umbrit, pentru o clipă, de cel personal; limbajul îl trădează din nou, dezvăluind un pliu interior, pe care vorbitorul se străduieşte să-l ascundă.

Ca şi jupân Dumitrache, poliţaiul descrie cu lux de amănunte drumul ce desparte centrul – unde se află primăria – de periferie („dosul primăriei”, „maidanul”, „bariera”). Insistenţa asupra schimbării hainelor, travestiul poliţaiului în „ţivil” şi suitul „binişor ca o pisică pe burlan”, variantă caricată a unui număr de trapez, sunt mărci ale spectacularului, completate de comparaţia „ca la teatru”. Eterna scuză a poliţaiului histrion s-a cristalizat ca o altă formulă stereotipă, ce ajunge să funcţioneze ca auto persuasiune:

Pristanda (singur): Grea misie, misia de poliţai… (…) De-o pildă, conul Fănică: moşia moşie, foncţia foncţie, coana Joiţica, coana Joiţica: trai, neneaco, cu banii lui Trahanache… (luându-şi seama) babachii… Da’ eu, unde? famelie mare, remuneraţie după buget mică.

Ca şi chelnerul Victor, el se compară cu cei pe care îi serveşte, reducând totul la un bilanţ al bunurilor aflate în folosinţă, în care el include şi pe Zoe, anticipând intriga propriu-zisă a piesei. Acelaşi mecanism auto persuasiv funcţionează şi în cazul lui Trahanache, care îşi exprimă în mod paradoxal *nerăbdarea* de a afla conţinutul scrisorii, prin eternul său refren: „ai puţintică răbdare,

docomentul”. Ştim, din mărturisirile lui Paul Zarifopol, că „întrebarea tachinantă dacă Trahanache ştia ori ba că Zoe e amanta lui Fănică” îl amuza pe Caragiale („Introducere” la *O. II*). Era, probabil, o alegorie ironică a dorinţei receptorului de a impune o ordine textului, de a şti *tot* ce gândeşte personajul, dar şi o indicaţie precisă a ambiguităţii programatice prin care tipul încornoratului se modifică radical: faţă de Titircă, „nenea” Zaharia se străduieşte să pară amorf, diplomat, imperturbabil, cum îi dictează înalta lui poziţie socială. Dacă luăm în calcul doar replica, suntem amăgiţi să credem în naivitatea lui, dar expresia facială ambiguizează mesajul, devenind un nou mod de subminare a autorităţii limbajului verbal:

Trahanache (placid): Fireşte că nu se poate; dar ţi-ai fi închipuit aşa mişelie… (cu candoare) Bine frate, înţeleg plastografie până unde se poate, dar până aici nu înţeleg… Ei, Fănică, să vezi imitaţie de scrisoare! să zici şi tu că e a ta, dar să juri, nu altceva, să juri! (oprindu-se şi privind pe Tipătescu, care se plimblă cu pumnii încleştaţi; cu mirare şi ciudă) Uită-te la el cum se tulbură! Lasă, omule, zi-i mişel şi pace! Ce te aprinzi aşa? Aşa e lumea, n-ai ce-i face, n-avem s-o schimbăm noi. Cine-şi poate închipui până unde poate merge mişelia omului!

Întreaga replică este echivocă, cu dublă trimitere. Adversarul politic şi amanţii imprudenţi, cărora soţul le reproşează, în subtext, că s-au lăsat deconspiraţi, configurează, împreună, categoria mişeilor. Lexemul apare în enunţ de trei ori, o dată ca adjectiv, cu referire precisă la Caţavencu, şi de două ori ca substantiv, cu valoare de generalitate. Trahanache nu pare interesat de situaţia concretă, ci doar de actul instituirii ficţionale: „Cine-şi poate închipui”. El meditează pe marginea general umanului, atingând, ca din întâmplare, şi „mişelia” adulterului.

Uluit de perfecţiunea formei – „dar să juri, nu altceva” – el se pretinde a fi total indiferent faţă de conţinut, insinuând o „scamatorie” cu semne scrise, ce va reveni, mai spectaculos, în *D’ale carnavalului*. Teoria „plastografiei”, oricât de savuros comică ne pare, se va confirma parţial, prin apariţia falsului înfăptuit de Caţavencu. S-ar zice că o asemenea armă politică, dacă nu ar fi existat, trebuia inventată, căci fără ea, campania n-ar fi avut niciun „haz”. „Imitaţia de scrisoare” este o nouă marcă a imitaţiei de limbaj, probând neîncrederea în cuvântul scris, disrespectul faţă de textul adversarului politic. *Anti-modelul* nu face decât să întărească autoritatea *modelului* – scrisoarea fiului de la Bucureşti: „Tatiţo, unde nu e moral, acolo e corupţie, şi o soţietate fără prinţipuri, va să zică că nu le are!”. Aceasta, împreună cu scrisoarea becherului, ilustrează corupţia „la vârf”. Pentru tată, ea constituie un *model*, cu aceeaşi funcţie ca şi textul sacru al gazetelor, pentru Leonida sau Dumitrache. Puterea persuasivă a unui text depinde de emitent, deci de raporturile dintre personaje. „Stilul” scrisorii fiului – student ca şi Rică – impune un model logic de tip tautologic, ce va deveni extrem de productiv, înscriindu-se perfect în context.

În contrast cu răbdarea soţului *zaharisit* se conturează dinamismul amantului, care, prins între cele două pasiuni, are un acces de violenţă, un „moment de iuţeală” în care se repede la Caţavencu să-l sfâşie – punct maxim al vârtejului dramaturgic derulat în scenă:

Tipătescu (izbucnind): Mizerabile! (Caţavencu face un pas înapoi) Canalie neruşinată! Nu ştiu ce mă ţine să nu-ţi zdrobesc capul… (se repede, ia un baston de lângă perete şi se întoarce turbat către Caţavencu) Mişelule! trebuie să-mi dai scrisoarea, trebuie să-mi spui unde e scrisoarea… ori te ucid ca pe un câine! (se repede năvală

la el. Caţavencu ocoleşte masa şi canapeaua, răstoarnă mobilele şi se repede la fereastră, pe care o deschide de perete îmbrâncind-o în afară).

Caţavencu: (tremurând, strigă la fereastră în afară)

Ajutor! Săriţi! Mă omoară vampirul! prefectul asasin! ajutor!

Imaginea lui Chiriac alergând pe schele, turbat de gelozie, se modifică netezind drumul „corifeilor violenţei" din *D'ale carnavalului*. Presiunile, din ce în ce mai mari, îl fac să alterneze între disperare şi ironie:

Tipătescu: Da, sunt calm... Pentru că dumnealui nu e ca alţii mişel, pentru că nu e ca alţii canalie, nu e ca alţii infam... (se montează din ce în ce) ... pentru că încă o dată, la alegători ca dumneata, cu minte, cu judecată limpede, cu simţ politic, nu se poate mai bun reprezentant decât d. Caţavencu.

Aici auto-negarea limbajului este totală. „Sunt calm" indică nervozitatea excesivă, forma negativă a verbului afirmă de fapt atributele enumerate – „mişel", „canalie", „infam" – iar descrierea alegătorului foloseşte prepoziţia „cu „pentru a marca, de fapt, absenţa calităţilor – „minte", „judecată limpede", „simţ politic". Opoziţiile semantice sunt astfel anulate.

Trahanache asigură reduplicarea infinită a „comèdiei", încredinţându-i prefectului sarcina delicată de a-i feri, în continuare, nevasta, de plictiseală. Încuviinţarea soţului face inutilă o nouă imprudenţă. Mai înverşunată şi mai lucidă decât Tipătescu, Zoe contopeşte, sintetic, pe „ruşinoasa" Veta şi sufrageta Fifina, refuzând să se lase compromisă de jocul „nimicurilor politice". *Axis mundi* al eroticului şi al politicului, ea încearcă să domine haosul, printr-o decizie curajoasă: „vom lupta contra guvernului!". Guvernanţii luptă contra guvernului, morala contra politicii, ambiţiile contra principiilor, „a trăi" devine

sinonim cu „a lupta”: „Zoe: (…) Da, sunt hotărâtă, dar nu voi să mor până nu voi fi luptat cu toate împrejurările (cu energie crescândă) şi am să lupt!”

Dar, ca în toate celelalte comedii caragialiene, este doar o luptă între discursuri, o emblemă a sterilităţii acestei lumi în perpetuă agitaţie, o zbatere fără sfârşit de a ieşi din cercul vicios, ce nu va înceta odată cu piesa. Discursul final al lui Caţavencu o relansează; prin el, începe, deja, viitoarea campanie electorală:

Caţavencu: Fraţilor! (toţi se întorc şi-l ascultă) După lupte seculare, care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat! Ce eram acuma câtva timp înainte de Crimeea? Am luptat şi am progresat: ieri obscuritate, azi lumină! ieri bigotismul, azi liber-pansismul! ieri întristarea, azi veselia!… Iată avantajele progresului! Iată binefacerile unui sistem constituţional!

Este, însă, doar un progres al „vârtejului intensiv”, o sporire a agitaţiei entropice. Tema va continua să-l preocupe pe Caragiale toată viaţa. *Povestea*, ce a rămas neterminată pe biroul de la Berlin, relua meditaţia pe tema comediei vieţii politice, care, preciza autorul, nu se poate isprăvi. Totuşi, din ea, chiar aşa, neisprăvită, se învaţă acest adevăr: „mai mult sunt coroanele pentru capete decât capetele pentru coroane”. Cântecul de lebădă al maestrului împinge rădăcinile interminabilei mascarade a luptei pentru putere până la vremurile ceţoase ale basmului. „Luptele seculare” devin „milenare” şi nimic nu indică o încetinire sau o accelerare a procesului. Ritmul este mereu acelaşi, dictat de aceleaşi sălbatice porniri instinctuale. Fratricidă Floarea – o veritabilă lady Macbeth – nu este decât o Zoe mai radicală: „Eu port coroană şi soţul meu poartă sabie!” („Poveste” în *O*.3, 583). Cu aceeaşi abilitate ca şi „bărbata” Zoe, Floarea Doamna mânuieşte scrisori secrete şi învârte pe degete soarta

lumii. Toţi ceilalţi, împăraţi şi supuşi, nu sunt decât executanţi, *cetăţeni turmentaţi* care transportă hârtiile de acolo până acolo, fără să simtă teroarea sentinţelor de viaţă sau moarte ascunse între pliurile hârtiei. Referindu-se la forfota ameţitoare a textelor din *Scrisoarea pierdută*, Maria Vodă Căpuşan ne oferea un Caragiale citit prin Kafka, dar şi o interesantă trimitere la poetica absurdului:

nu personajele mânuiesc hârtiile: sunt mânuite de ele, de hârtiile care le mână în goana lor nebună. Lumea se configurează din această mulţime de texte ce pun stăpânire absurd pe viaţa oamenilor, între „Registratură" şi „Arhivă", coşmar al unei lumi birocratice. (Maria Vodă Căpuşan, *Despre Caragiale*, Cluj, Dacia, 1982, 132)

Singurul care reuşeşte să se sustragă oarecum *tiraniei* scrisorii compromiţătoare este Cetăţeanul turmentat, care, dintr-un vechi reflex profesional, dă scrisorile „după adresă". El nu trăieşte nimic din dramatismul situaţiei celor pe care neglijenţele lui în mânuirea scrisorii îi condamnă. În *Hatmanul Baltag* – piesă scrisă în colaborare cu Iacob Negruzzi – Caragiale folosise, ca personaj secundar, un „împărţitor de poşte", cu rol de Cupidon, din păcate extrem de convenţional. În *Scrisoarea pierdută* fostul factor poştal găseşte şi pierde scrisori „de amor", care circulă ca entităţi de sine stătătoare, asemeni costumelor de bal din *D'ale carnavalului* şi care se întorc mereu la locul predestinat – tolba poştaşului. El întruchipează doar o funcţie socială şi nu pare să aibă viaţă personală. Este doar purtătorul tolbei cu scrisori şi recipientul cantităţilor incredibile de alcool pe care le ingurgitează. „Canalia" – cum îl numeşte Tipătescu – refuză să-şi precizeze identitatea, îndreptăţind pe unii critici să vadă în el *personajul colectiv*. Trebuie să remarcăm dualitatea lui, caracterul duplicitar: „membru" în „societatea cioclopedică" a lui Caţavencu şi veche

cunoştinţă a conului Zaharia. Ca şi Dandanache, el nu are culoare politică: „Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poftă…”. Candidatul şi alegătorul au o serie de elemente definitorii comune: „români imparţiali” în politică, ei sunt prinşi în „vârtejul intensiv al auto-ameţirii”, din care ies la fel de „turmentaţi”:

Dandanache: (…) Închipuieşte-ţi să vii pe drum cu birza ţinţi postii, hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca… Ştii, m-a zdrunţinat!… şi clopoţeii… (gest) îmi ţiuie urechile… ştii aşa sunt de ameţit şi de obosit… nu-ţi faţi o idee, coniţa mea.

Caravana circului politic traversează puntea dintre capitală şi provincie în hurducăiala şi acompaniamentul sonor al birjei cu clopoţei, reluând sintetic toate elementele spectacolului: agitaţia sterilă, ce conferă zgomotului amplitudinea necesară, („hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca”), „zdruncinarea” structurilor puterii („zguduirile subversive” de care vorbeşte şi Farfuridi), gestul clopoţitului (prin care Trahanache amplifică hărmălaia, ca un dirijor caricat) şi, în fine, efectul acestora: ameţeala şi oboseala. „Istoria cu scrisoarea becherului” va rotunji acest rezumat intertextual al întregului spectacol. Acest procedeu al repetării interne – „citation de contenu ou un résumé intertextuels”, cum îl numeşte Dällenbach (op. cit., 76) – va reveni atât în discursul lui Caţavencu cât şi în monologul lui Tipătescu, anticipând tehnica oglindirilor succesive din *D’ale carnavalului*.

Istovirea, arderea energiilor, comună umanului şi limbajului, ne „ţiuie”, într-adevăr, în urechi, cu maximă stridenţă. Domină consoanele cele mai iritante: *ţ*, *z*, *h*, iar *ş*, care ar fi adăugat un ton şoptit, în contrast cu ansamblul, este eliminat („închipuieşte-ţi”, „postii”, „ştii”, „aşa”, „şi”). Un asemenea limbaj, stâlcit până la

onomatopeic, *ameţit*, *turmentat*, *înnebunitor*, devine o *formă-sens*. Lumea, şi odată cu ea limbajul, care încearcă să o comunice, este din ce în ce mai incoerentă, mai incomprehensibilă.

Aflat în permanentă echilibristică, mumie dansantă pe marginea prăpastiei abisale, Cetăţeanul turmentat supravieţuieşte prin viciul care îl anesteziază şi totodată îl conservă. Ca şi Catindatul din *D'ale carnavalului*, cu care are în comun „mirosul naturii" de alcool, el apare în toate actele, metaforă vie a Eternului Chef, desfăşurat „în interval de conversaţie":

Cetăţeanul: (...) din vorbă-n vorbă, tura-vura, ne-am abătut pe la o ţuică... una-două-trei... pe urmă dă-i cu bere, dă-i cu vin, dă-i cu vin, dă-i cu bere... A făcut cinste d. Nae... l-am băut... oo! l-am băut!

Această veritabilă arie bahică păstrează un tempo sacadat – „una-două-trei" – şi ultimele două cuvinte impun un traseu mai puţin obişnuit al decodării semantice: sub coaja sensului figurat al expresiei „l-am băut" întrezărim posibilitatea de a-l lua în calcul şi pe cel propriu. Acest Setilă ar putea să bea, cu adevărat, întregul univers real, pe care, prin intermediul interjecţiei „oo!" (în acelaşi timp miezul vocalic al cuvântului „alcool") îl şi vedem gâlgâind, în gâtlejul lacom. (L-am putea defini printr-o butadă: după ce bea un pahar, el devine *alt om*, care vrea şi el să bea un pahar, generând pe al treilea etc., etc. Iată himera plurală – „alegătorii".)

Cetăţeanul turmentat este, în fond, un automat – gradul zero al comunicării – un semnificant gol. Ca un robot, el emite semnale sonore non-verbale şi, tot în acelaşi complex de semnificare, se clatină şi şovăie, în imposibilitate de a efectua mişcări specific umane (mers-stat). Folosind aceeaşi partitură lexicală ca şi perechea sa electorală, el se protejează de vacarmul general, „afişând"

lista operaţiilor interzise, astfel încât să poată rămâne în stare de funcţionare: „Nu mă zgudui (sughiţe) că ameţesc…” (două ocurenţe); „Nu striga (sughiţe) că ameţesc!…”; „Nu mă-mpinge (sughiţe) că ameţesc”. (două ocurenţe); „Nu mă-mbrânciţi… că ameţesc!”

Într-un raport către scriitorul Barbu Ştefănescu-Delavrancea, atunci primarul capitalei, asupra „divertismentelor artistice populare”, Caragiale încerca să definească idealul Cetăţeanului turmentat („s-o duci într-un chef!…”), căutându-i rădăcinile şi explicând că alianţa pe care se sprijină întregul Carnaval este chiar cea dintre chef şi politică:

Cu cât i se pun [poporului] mai multe petreceri intelectuale la îndemână, cu atât este răpit de la nevoia de a se ameţi, pentru divertirea inteligenţei, prin băuturi vătămătoare şi prin alte petreceri ruşinoase. Aceea ce vulgar se numeşte pofta de chef are rădăcini în sufletul omenesc. (*O.* 4, 422)

Cheful nu este decât un versant parodic al luptei politice, care se relansează, în final, prin replica alegătorului: „În sănătatea coanei Joiţichii! că e (sughiţe) damă bună! (ciocneşte cu ea: ea-i strânge mâna din toată inima. Urale, ciocniri)”. „Domina bona” devine muza bahică, ce va continua să patroneze cheful, politica şi erosul. Cu încuviinţarea ei, Caţavencu îşi continuă lupta spre ascensiune, iar Cetăţeanul activitatea de predilecţie. Dar nu trebuie să ne lăsăm păcăliţi, adevăratul, marele lui viciu este tot politica. Mâncatul şi băutul nu sunt decât forme ale implicării, ale participării la viaţa politică:

Cetăţeanul: (…) Mâine începe… Ei? (sughiţe) Eu *pe cine* aleg? *Pentru cine*?… (face semnul votării şi sughiţe) (…)

Tipătescu: *Pentru că* eşti un om viţios… (s. n.).

Semnul votării a înlocuit cuvântul inutil,

semnificantul golit de sens, ce nu mai exprimă nicio opţiune. Tipătescu mută accentul de la „pentru cine” la „pentru ce”, impersonalizând entitatea în jurul căreia se polarizează întreaga regie electorală şi anticipând similitudinea „metodelor” folosite de Caţavencu şi Dandanache. Ameţeala, beţie de alcool şi de politică, este un extaz abstract, un vârtej autoreferenţial, fără legătură cu istoria; viciile au o pondere însemnată în echilibrul fragil ce susţine catapeteasma circului:

Ionescu: E turmentat!…

Popescu: E tun! (grupul se mişcă; unii se scoală)

Cetăţeanul (sughiţând şi strigând): Sunt membru!

Spectacolul, la a cărei montare asistăm în primele două acte, începe propriu-zis, în actul al treilea, când vârtejul devine uragan. *Homo politicus*, o fiară cu multiple capete, luptă să desăvârşească procesul descompunerii limbajului, al desemantizării, ce va merge până la revelaţia inutilităţii discursului. Deşi, în finalul actului precedent, numele „sosit pe sârmă” este pronunţat de faţă cu cei doi aprigi combatanţi locali şi cu Cetăţeanul turmentat, făcând zadarnică orice opoziţie, lupta, sau mai bine zis *imitaţia de luptă*, continuă, ca o repetiţie generală pentru următoarea campanie electorală.

Ca într-o operetă, două coruri susţin fundalul sonor: unul intonează permanent „bravo, bravissimo”, celălalt, mai puţin muzical, strigă „huideo!”, întrerupe, bate din picioare şi din pumni, să acopere aplauzele. Când se schimbă vorbitorul de la tribună, corurile îşi schimbă partiturile între ele, „vocile” fiind repartizate în funcţie de culoarea politică. „Cetăţenii onorabili” susţin candidatul puterii, care, la ridicarea cortinei, „e la tribună” („e, deja, la putere”) iar „societatea moftologică” – opoziţia – are drept solist pe Caţavencu, pe care îl vom urmări în ascensiune: „se suie la tribună”. Ei sunt *Grămătici şi*

măscărici ai noilor vremi, adaptaţi la nevoile *epocii de hârtie şi cerneală violentă*. Primii sunt doar „slujbaşi intelectuali”, ceilalţi au pe lângă o îndatorire artistică – „să spuie caraghiozlâcuri la chef” – şi „o sarcină politico-socială”, anume:

Când boierul avea necaz pe cineva, când era mahmur din cine ştie ce pricină, când era scârbit până în suflet că l-a scos vodă de la ipolipsis, atunci punea pe măscărici la poarta curţii să pândească pe rival sau pe prietenii ori simpaticii acestuia, să le dea cu huideo, să le arunce murdării şi să-i înjure năstruşnic.

Lumea histrionică a măscăricilor „epocii patriarhale” se reflectă în regia electorală şi „viceversa”, căci *circul* nu poate supravieţui fără măscărici, bufoni, clovni, uşor de identificat în scenă.

Cocoţat la tribună încă de la ridicarea cortinei, ca semn clar că el reprezintă formaţiunea politică aflată la putere, Farfuridi strigă de unsprezece ori „Daţi-mi voie! …”, dar măscăricii îşi fac datoria, cu sârguinţă, amânând, până la pulverizare, momentul rostirii „opiniei”. Discursul se poticneşte, încearcă, zadarnic, să înceapă de undeva, de la: 1821, 1848, 1864, 1883; dar, prin multiple tehnici de dereglare a limbajului, el se suspendă, mereu, subminat sistematic de „box populi”. Un asemenea model discursiv nu era tocmai nou. Îl folosise Ioan Budai-Deleanu, punându-l pe Simpliţian să îl explice, într-o notă de subsol:

Aici se vede unde mere gândul autoriului, adică să arete cum se sfătuiesc ţiganii, că niciunul nu lasă pe altul să-şi fârşească vorba, şi unul grăieşte de un lucru, altu’ de altele. Aceasta-i adevărat *Ţiganiada*!… (*Ţiganiada*, Bucureşti, Minerva, 1969, 102).

Coincidenţa, în etern, vine, probabil, din vocaţia întemeietoare, firească în epocile post-revoluţionare, adevărate pepiniere de utopii. Dar, într-un târziu, obosit de

întreruperi, „asudat şi emoţionat”, Farfuridi explodează, din nevoia de a scăpa de un bagaj apăsător de cuvinte, producând un fel de *anti-discurs*, ce pare fabricat după reţeta maioresciană a „beţiei de cuvinte”. Limbajul se auto-discreditează, prin tehnica reducerii la absurd:

Farfuridi (emoţionat şi asudat): Atunci, iată ce zic eu, şi împreună cu mine (începe să se înece) trebuie să se zică asemenea toţi aceia care nu vor să cază la extremitate (se înecă mereu), adică vreau să zic, da, ca să fie moderaţi... adică nu exageraţiuni!... Într-o chestiune politică... şi care, de la care atârnă viitorul, prezentul şi trecutul ţării... să fie ori prea-prea, ori foarte-foarte... (se încurcă, asudă şi înghite) încât vine aici ocazia să întrebăm pentru ce?... da... pentru ce?... Dacă Europa... să fie cu ochii aţintiţi asupra noastră, dacă mă pot pronunţa astfel, care lovesc soţietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... şi idei subversive... (asudă şi se rătăceşte din ce în ce) şi mă-nţelegi, mai în sfârşit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact... vreau să zic într-o privinţă, poporul, naţiunea, România... (cu tărie) ţara în sfârşit... cu bun simţ, pentru ca Europa cu un moment mai nainte să vie şi să recunoască, de la care putem zice depandă... (se încurcă şi asudă mai tare) precum – daţi-mi voie – (se şterge) precum la 21, daţi-mi voie (se şterge) la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea şi la 84 şi 94, şi eţetera, întrucât ne priveşte... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă! (foarte asudat, se şterge, bea, iar se şterge şi suflă foarte greu. Trahanache a urmărit cu mâna tactul sacadelor oratorice ale lui Farfuridi. Bravo şi aplauze în fund, conduse de Brânzovenescu; râsete şi sâsâituri în grupul lui Caţavencu. Clopoţelul lui Trahanache de abia se mai aude. După ce s-a mai oprit zgomotul, cu multă aprindere) Daţi-mi voie! Termin îndată! mai am două vorbe de zis. (zgomotul tace)

Iată dar opinia mea. (în supremă luptă cu oboseala care-l biruie) Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele… esenţiale… Din această dilemă nu puteţi ieşi… Am zis!

Avem revelaţia că limbajul poate fi distrus, pus în imposibilitate de a-şi exercita funcţia de comunicare. Vorbitor şi limbaj, se „îneacă" deopotrivă, se „încurcă" unul pe celălalt, „asudă", în efortul disperat de a spune ceva, orice, „înghit" realul, pe ne-mestecate, spre a-l regurgita, ca celebrul personaj urmuzian, în fragmente discontinue, se „rătăcesc din ce în ce" printre structurile unei retorici uzate, „suflă foarte greu", gata să-şi dea duhul, sunt „biruiţi de oboseală". Despre locutor nu vorbesc, practic, decât indicaţiile regizorale, fapt paradoxal pentru un discurs electoral, ce ar trebui să fie un *curriculum vitae*.

Răzvrătindu-se, logosul nu mai comunică nimic precis, cu logică gramaticală şi semantică, el îşi exhibează doar propria tragedie. Impersonalul capătă subiect, predicatele sunt omise, relatorii nu mai introduc propoziţii, ci blancuri, marcate prin puncte de suspensie, subordonatele n-au regente, verbele nu-şi primesc determinanţii obligatorii, *virusul* anacolutului produce o adevărată epidemie, stilul familiar inundă pe cel parlamentar; iar logica, biata logică, este pusă, definitiv, la stâlpul infamiei: trecutul „atârnă" de chestiuni politice viitoare.

Europa – care „stă cu ochii aţintiţi asupra noastră", ca la teatru – trebuie să recunoască evenimentele politice, „cu un moment mai nainte" ca ele să se întâmple – marcă a previzibilităţii specifice spectacolului de *circ*, în care ştim, în general, la ce să ne aşteptăm, de la fiecare număr.

Ochiul orwellian al Europei care veghează, instrument retoric de care făcuse abuz atât literatura cât şi presa paşoptistă, şi care avea să fie reluat şi amplificat halucinant în anii premergători integrării europene, reuşeşte să destrame până şi coeziunea discursului.

Logica, atât de torturată, se subţiază, din ce în ce, şi, la un moment dat, se rupe, lăsându-ne faţă în faţă cu un şir de date, organizate după metoda numărătorii steagurilor, unele cu referent istoric (21, 48, 64), altele fictive, imitate după modelul lui 64 (34, 54, 74, 84, 94 şi eţetera). Lipseşte din serie doar 44, numărul rezervat steagurilor. Orice referinţă exterioară, istorică în cazul de faţă, dispare. Limbajul numeric devine şi el un sistem de comunicare haotic, integrându-se contextului, el îşi elaborează o serie nouă, auto-referenţială, refuzând orice amestec cu lumea reală. *Dilema* limbajului verbalizat este totală; ea ne proiectează într-un labirint, din care, într-adevăr, nu mai putem ieşi decât prin zborul imaginaţiei. Sinonimele „a revizui" şi „a schimba" se aşază faţă în faţă, unul la afirmativ, celălalt la negativ, apoi îşi schimbă rolurile între ele, întocmai ca cele două „coruri", ce ilustrează receptarea. Limbajul se auto persiflează şi, în ciuda insistenţei asupra zicerii – „zic eu", „să se zică", „am zis" – devine evidentă imposibilitatea de exprimare a oricărei idei. Scurtcircuitarea logică trece în prim-plan. Om al puterii, avocatul îşi construieşte discursul politic – ce se validează, prezentându-se ca „just", „adevărat", „real" – ca entitate suficientă sieşi, care nu are nimic de adăugat. Ca şi Leonida – care refuză ideea unei revoluţii „când sunt ai noştri la putere" – Farfuridi tinde să conserve ordinea deja existentă – „nici prea-prea, nici foarte-foarte" – ce va fi validată, prin tautologia finală. Vidul de semnificaţie este efectul acestei strategii discursive.

Trahanache dirijează, cu satisfacţie, „sacadele

oratorice” ale acestei demonstraţii de forţă politică, şi, când poliţaiul încearcă să rupă vraja, chemându-l în culise el răspunde „misterios” că nu poate „să lase prezidenţia”. Cum ar putea un dirijor să-şi abandoneze orchestra pe scenă? Înlocuind diapazonul cu clopoţelul, „prezidentul” tinde să orchestreze zgomotele multiple (discurs, urale, huiduieli, râsete, sâsâituri), integrându-le unui efect polifonic. În ultimă instanţă, inaptitudinea comunicativă a limbajului nici nu mai contează, căci oricum nu era nimic de spus. Esenţială este doar muzica, căci alegătorii au venit aici pentru acest spectacol. Ei sunt exact în situaţia mahalagiilor de la *Iunion* cărora li se prezintă un spectacol într-o limbă pe care n-o înţeleg, cea a politicii. Dar simpla impresie că ceilalţi ar putea s-o înţeleagă (ştiu ei ce fac, de vreme ce au fost aleşi…) este suficientă pentru a păstra vraja şi a crea iluzia participării la joc.

Faţă de discursul conservator al lui Farfuridi, construit în bloc, pentru a marca stabilitatea puterii politice, cel al lui Caţavencu este fragmentat pe mai multe replici, pentru a sublinia obsesia „mersului înainte”, a drumului, care nu se ştie unde duce. Pentru Caţavencu destinaţia nu contează; el doreşte doar schimbarea, înţeleasă ca permutare simplă între putere şi opoziţie. Raportându-se la discursul precedent, el aplică modelul discursiv al *Ţiganiadei*, răstoarnă ierarhiile, inversează ecuaţiile, obţinând doctrina „ultraprogresismului” şi a „liber-schimbismului”. Tema revine într-o scrisoare către Vlahuţă:

Dacă am avea pe cine să ne poată duce, am merge încotro ar trebui să mergem. Dar fiindcă la noi toţi comandă şi nimeni n-ascultă – căci nu s-a născut încă nici cine să ştie comanda, nici cine să ştie asculta – mergem şi noi cum merg toate în natură, subt imperiul necesităţii, mergem încotro o vrea Cel-de-sus – Dumnezeu adică. Şi

doar o fi el bun să nu ne ducă de râpă! („Morală şi educaţie” în *O*.4, 491 – 492)

Oratorul elaborează o paradigmă de referinţă prospectivă – „În districtul nostru putem face şi noi ce fac dânşii în al lor” – care deschide, progresiv, spirala corupţiei politice: „district” – „capitală” – „România” – „surorile de gintă latină” etc. Adept al descentralizării, Caţavencu nu vrea „să ştie de Europa”, cu alte cuvinte „nu-şi vinde ţara”. Tema este amplu dezvoltată în *Politică înaltă*:

venise odată americanul cela cu bani buni, şi făcea propunere foarte folositoare pentru noi, şi nu s-a putut face nimica (…). Atunci americanul a înţeles cum merge şiretenia, şi, se zice, a propus neamţului… să-l ia tovarăş la parte (…). Dar, s-a întâmplat şi liberalii să se hotărască atunci să strige, ca să auză ţara, că vor ciocoii să o vânză la americani… Şi când au văzut ciocoii că nu merge, s-au închinat cu plecăciune americanului, şi americanul a-nţeles cum devine politica, şi-a luat geamantanul şi a plecat (…). Astfel de lucruri numai pân’ capul celui mai mare moftangiu pot să treacă! (*O*.2, 514 – 515)

Era o variaţiune, nemărturisită, pe una din temele preferate ale dramaturgului, extrase din *Practica şi apropourile lui Cilibi Moise*, *vestitul din Ţara Românească*: „În toată lumea nu se poate găsi un om să cumpere o ţară, dar se găsesc cari s-o vânză. („Note” la „Cilibi Moise: câteva rânduri alese” în *O*.4, 570.) Iluminată din această perspectivă, obsesia trădării se relansează, marcând o stereotipie inerentă politicului, ce va fi încununată de cameleonismul lui Dandanache. Când urcă la tribună, Caţavencu nu vorbeşte, nici el, pentru a spune ceva, ci pentru a-şi demonstra implicarea afectivă în problemele politice, pentru a realiza un efect:

Caţavencu: (…) Este emoţionat, tuşeşte şi luptă

ostentativ cu emoţia care pare a-l birui.

— Tăcere completă. Cu glasul tremurat) Domnilor!… Onorabili concetăţeni!… Fraţilor!… (plânsul îl înecă) Iertaţi-mă, fraţilor, dacă sunt mişcat, dacă emoţiunea mă apucă aşa de tare… Suindu-mă la această tribună… pentru a vă spune şi eu… (plânsul îl înecă mai tare) … Ca orice român, ca orice fiu al ţării sale… în aceste momente solemne… (de abia se mai stăpâneşte) mă gândesc laţ anşoara mea… (plânsul l-a biruit de tot) la România… (plânge. Aplauze în grup) … la fericirea ei!… (acelaşi joc de amândouă părţile) … la progresul ei! (asemenea crescendo) …la viitorul ei! (plâns cu hohot. Aplauze zguduitoare).

Grupul nu aplaudă cuvintele, ci lacrimile, ce se conotează prin „implicare”, „patriotism”, „sensibilitate faţă de problemele celorlalţi” – componente obligatorii ale oratoriei politice. Vorbind, şi, mai ales, plângând, el anticipează reacţia receptorilor. Dispozitivul discursiv argumentativ este complex, el construieşte o lume textuală, în raport cu aşteptările electoratului. Emitentul nu mai este descris doar de indicaţiile regizorale, cum se întâmpla în cazul lui Farfuridi; „emoţiunea” se afirmă şi verbal. Caţavencu îşi descrie gesturile: „urcarea la tribună”, abandonarea în voia afectelor etc. Pauzele cauzate de plâns, marcate prin puncte de suspensie, sunt astfel cântărite, încât să marcheze capacitatea afectelor de a redistribui ordinea limbajului. Predomină apelativele, din ce în ce mai apropiate de stilul familiar; apoi sunt presărate sloganurile: „român”, „fiu al ţării”, „momente solemne”, „ţărişoara”, „România”, „fericirea”, „progresul”, „viitorul”. Gândindu-se la viitor, Caţavencu plânge în hohote, iar publicul râde tot aşa.

Oratorul – scria Caragiale – trebuie să vină la tribună fioros ca un leu, şi când o striga odată *Fraţilor*! să mă facă

pe mine, fratele lui, să sar din loc. El n-are nevoie să spună nimic de la tribună; dar trebuie să mă-nfierbânte; să mă asude; să nu-mi dea pas să mai judec; să mă aiurească; să mă clatine fără a mă lăsa să răsuflu; să-mi dea creierul de pereţii capului prin salturi enorme de propoziţii, chiar ilogice, chiar absurde, stupide dacă e nevoie, numai să fie calde şi spontanee, până m-o năuci, până m-o face să scrâşnesc din dinţi şi să strig ca un turbat: sus poporul! (*O.V*, 79.)

Oratoria exercită aşadar, un fel de influenţă hipnotică asupra auditorului, cu accente aproape mistice. Între orator şi actor există o evidentă înrudire, în ambele cazuri primează efectul de receptare. Ca şi Conul Leonida, Caţavencu are drept unic scop seducţia auditoriului: regizându-şi campania electorală ca spectacol, vorbitorul îşi studiază atent mişcările, gesturile şi cuvintele. După acel *crescendo* studiat al lacrimilor trucate – plânsul clovnului în arena circului – ce sfârşesc prin concretizarea unei sumbre premoniţii a viitorului politic, tonul seschimbă, devine „brusc, vioi şi lătrător”. Sofisticarea mecanismului discursiv se face prin inserţia compuşilor – „ultraprogresişti”, „liber-schimbişti”, „enciclopedică-cooperativă” – ce creează impresia de mişcare, de „mers înainte” al societăţii. Cetăţeanul turmentat deconspiră această strategie: „Cioclopedică! (sughiţe) Comportativă! (sughiţe) Iconomie! (sughiţe) Soţietate care va să zică… (râsete şi rumoare mare)”.

Robotul defect afişează informaţia, dozat şi deformat, deconstruind discursul şi sugerând multiple conotaţii: „cioclii” pot fi simultan ai „economiei” sau ai „societăţii”, iar „comportamentul” clasei politice produce „râsete şi rumoare mare”. Limbajul îşi dezvăluie, iarăşi, căutările, mai multe tipuri posibile de reconstrucţie se înfruntă, asemeni combatanţilor politici de pe scenă, studiind

sistematic resursele semantice ale vocabularului, şi prevestind distrugerea totală a retoricii. Nisipurile mişcătoare ale vorbirii devin de nesuportat, iar Cetăţeanul, oratorul caricat, ce „ne dă creierii de pereţii capului”, este aruncat afară din scenă, ca o impuritate indecentă, la indicaţia *regizorului* montării electorale: „Stimabile! stimabile, (cu afabilitate) rog, daţi afară pe onorabilul!”

Nu de puţine ori, în spectacolul de *circ*, clovnul este izgonit, îmbrâncit afară, după ce şi-a epuizat numărul, pentru că gesturile şi cuvintele lui stereotipe ameninţă să se prelungească la infinit. În ciuda protestelor alegătorului, „grămăticii” duc la capăt sarcina trasată de prezident, şi fiecare tabără trage foloase din spectacolul „spontan”: Caţavencu va reintroduce pe Cetăţean în sală, folosind prilejul pentru a sublinia abuzurile puterii, iar Pristanda, *regizorul secund*, se consultă cu Trahanache, punând la punct amănuntele scenei următoare, în care culisele vor invada scena.

Un rol decisiv în strategia persuasivă a politicianului în devenire îl are economicul, dar fundarea societăţii *Aurora Economică Română* trădează scopuri demagogice („România să fie bine şi tot românul să prospere!”). Oratorul inventează nevoi sociale, pe care le prezintă, apoi, ca irealizabile:

Caţavencu: Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire. Societatea noastră dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face de loc în ţara noastră!

Este vorba, evident, de o „aclamare” a limbajului şi nu a realului, în ordinea căruia, elementele indicate sunt inexistente. „Tocmai asta are haz la ageamiştii noştri – scria Caragiale – că toate iluziile lor le socotesc fapte împlinite” (*O.* VII, 549). Pentru a se propulsa la putere, opozantul politic este gata de orice invenţie, căci în limbaj,

se poate orice. O nouă conversiune psihologică a logicului vine să confirme aceeaşi tehnică a seducţiei şi a reconstrucţiei:

Caţavencu: (…) în Iaşi n-avem niciun negustor român, niciunul!… (…) Şi cu toate aceste toţi faliţii sunt jidani! Explicaţi-vă acest fenomen, acest mister, dacă mă pot exprima astfel! (…) Ei bine! Ce zice soţietatea noastră? Ce zicem noi?… Iată ce zicem: această stare de lucruri este intolerabilă! (aprobări în grup. Cu tărie) Până când să n-avem şi noi faliţii noştri?… Anglia-şi are faliţii săi, Franţa-şi are faliţii săi, până şi chiar Austria-şi are faliţii săi, în fine oricare naţiune, oricare popor, oricare ţară îşi are faliţii săi (îngroaşă vorbele) … Numai noi să n-avem faliţii noştri… Cum zic: această stare de lucruri este intolerabilă, ea nu mai poate dura!… (aplauze frenetice. Pauză. Oratorul soarbe din pahar şi aruncă iar priviri scânteietoare în adunare.).

„Chestiunea" Europei se reia, obsedant, refăcând, parodic, spirala modelelor. Întocmai ca adversarul său politic, ce dorea recunoaşterea europeană a evenimentelor încă neîntâmplate în România, sau ca Leonida, care impune aceeaşi exigenţă gazetei sale preferate, Caţavencu îi constrânge pe „negustorii români" să dea faliment, înainte de a-şi porni afacerile, poate chiar înainte de a se naşte; efectul este cel scontat – „aplauze frenetice". În pauza pe care dramaturgul ne-o lasă, pentru a contempla nonsensul, oratorul „aruncă priviri scânteietoare în adunare", care corespund unui sondaj de opinie. „Faliţii" reprezintă o serie regresivă, imposibil de circumscris ideii de progres, ce îşi revendică centralitatea, în programul politic al vorbitorului („voi progresul cu orice preţ"). Auto-negarea politicului are loc tot în limbaj.

Când cuvintele istovesc, alte sisteme de semne teatrale le iau locul, dezvăluind detaliile „montării"

electorale. Dacă sughiţul Cetăţeanului era involuntar, tusea lui Pristanda este un semn al complicităţii, „treaba” poliţaiului este să slujească, prin orice mijloace, puterea. Încăierarea celor două grupuri coincide cu dizolvarea tonalităţii „muzicale”, iar zgomotul infernal, în care domină sunetele nearticulate, sugerează destrămarea logosului: „Afară! ho! huideo! (Zgomot la culme, strigăte, huiduieli, fluierături…)”.

Tema furiei poporului, ce-l preocupa şi pe Leonida, se concretizează scenic, făcând apel la zgomot, mişcare, gesturi şi acţiuni ce converg toate spre acelaşi macro-sens – violenţa vieţii politice. Traiectoriile „dervişilor învârtitori” se intersectează haotic, ameţindu-ne. După acest triumf al violenţei, actul al patrulea va debuta într-o atmosferă aparent calmă, oarecum sărbătorească.

Părăsim infernul cercurilor halucinante şi apăsătoarea sală de şedinţe, pentru a întâmpina *struţo-cămila* politică, ce se pregăteşte să intre, grandioasă, în scenă. Decorul este, de aceasta dată, relaxant: „Grădina lui Trahanache (…) se vede în fund perspectiva orăşelului pe un fundal de dealuri (…) La stânga boschete. Mobile de grădină”. Toată agitaţia, toate discursurile au fost inutile; jocurile s-au făcut, de mai înainte, la „vârf”. Zdruncinat de celebra diligenţă, Dandanache vine să se declare, pe scurt, asemeni îndepărtatului strămoş literar, ca fiind „un lucru mare care vrea să fie şi mai mare”. Modalitatea lui discursivă predilectă este autoportretul:

Dandanache: Cum îţi spui, să nu m-aleg, puicusorule, nu merdzea… Eu, familia mea, de la patuzsopt… luptă, luptă şi dă-i, şi dă-i şi luptă… şi eu mă-nţeledzi tocmai acuma să remâi pe dinafară… fără coledzi!… şi cât p-aţi, neicusorule, să nu m-aleg… (…) Întreabă-mă, neicusorule, să-ţi spui: nu vrea comitetul ţentral şi pace; ziţea că nu sunt marcant. Auzi, eu să nu fiu marcant…

Duplicitar, verbul „a da” nu se mai mulţumeşte să indice doar aspectul continuu, ca în aria bahică a Cetăţeanului turmentat, el trimite, simultan, la brutalitatea inerentă politicului; lupta se conotează ca „bătaie”, făcând din replica lui Dandanache un rezumat involuntar al actului al treilea. Uluiţi de arătarea stranie şi „marcantă”, Zoe şi Fănică nu intervin decât vag, personajul îi lasă fără replică. Emitentul încearcă să-i stimuleze – „întreabă-mă, neicusorule, să-ţi spui” – pentru că şi el are de aruncat afară un bagaj de cuvinte, dar confesiunea lui se produce în intimitate; faţă de alegători el este mai rezervat şi, nu întâmplător, Cetăţeanul nu va mai apărea decât în ultimele scene. Auditoriul devine, brusc, coparticipativ, stimulat de istoria cu „scrisoarea becherului”. Acest *mise en abyme* are un rol decisiv în sugerarea deschiderii infinite, de la care porneam ca ipoteză de lucru.

Nimeni n-a alternat mai ingenios muţenia – pe care o vom regăsi în formula teatrală beckettiană – cu limbuţia – amplificată în dramaturgia ionesciană. În atmosfera scenică destul de lâncedă, această ultimă scrisoare aduce o mişcare nouă, funcţionând ca un catalizator dramaturgic. Cei doi amanţi devin, brusc, foarte dinamici, replicile lor se rotesc în jurul obsedantei probleme a scrisorii. Asemeni unui duet de operetă, cei doi îşi preiau cuvintele, sau le intonează împreună. Abia în acest moment, „ageamistul” devine perfect, o entitate monadică, suficientă sieşi – „mai prost decât Farfuridi şi mai canalie decât Caţavencu” – aşa cum îl proiectase Caragiale. Politicianul de profesie, cameleonul adaptabil oricărei situaţii – „în toate Camerele, cu toate partidele, ca rumânul imparţial” cunoaşte bine regula murdară a jocului, susceptibil de a se repeta. Dacă în jocul diletant al provincialilor, traseul scrisorii este halucinant (pierdută de Zoe, găsită de Cetăţean, furată de Caţavencu şi pierdută iar, se întoarce în tolba poştaşului

care „o dă după adresă”), Agamiţă Dandanache, iniţiat în ale politicii, reduce acest traseu labirintic: „Cum se poate, coniţa mea, s-o dau înapoi? S-ar putea să fac aşa prostie? Mai trebuie s-aldată… La un caz iar… pac! la *Războiul*”.

Onomatopeea „pac!” intră în consonanţă cu numele ziarului, făcând ca trosnetul „armei politice” să ne vibreze în urechi. Neîmpărtăşind optimismul Cetăţeanului turmentat, care speră să mai găsească „altă scrisoare”, Dandanache îşi păstrează poliţa de asigurare, prin care va continua să se perinde prin „toate Camerele”. Zoe, care a învăţat cât de importante pot deveni „nimicurile politice”, pentru echilibrul Carnavalului, îşi însuşeşte repede meşteşugul: deşi promite lui Caţavencu salvarea, nu pomeneşte nimic despre restituirea chitanţei false. De la maestrul ei de politologie a deprins arta de a gândi în perspectivă: „Du-te şi ia loc în capul mesii; fii zelos, *asta* nu-i *cea din urmă Cameră*!”. În final, Caţavencu va fi admis în mijlocul uralelor, ca un adevărat învingător, alături de Dandanache, politicianul profesionist, a cărei metodă a reinventat-o pe cont propriu. Indicaţiile regizorului Caragiale sunt cât se poate de clare:

Muzica atacă marşul cu mult brio. Urale tunătoare. Grupurile se mişcă. Toată lumea se sărută, gravitând în jurul lui Caţavencu şi lui Dandanache, care se strâng în braţe în mijloc. Dandanache face gestul cu clopoţeii. Zoe şi Tipătescu contemplă de la o parte mişcarea.

Scena vizualizează imaginea unui sistem solar dublu, în mijlocul căruia învinsul şi învingătorul strălucesc, în egală măsură. Esenţială este, în ultimă instanţă, „lupta” şi „metodele” ei. Mişcarea grupurilor de gravitare somnambulescă este contemplată de prefect, care are o tragică revelaţie:

Tipătescu (singur): Şi-l aleg pe d. Agamiţă Dandanache! Iacă pentru cine sacrific de atâta vreme

liniştea mea şi a femeii pe care o iubesc… Unde eşti Caţavencule, să te vezi răzbunat! Unde eşti, să-ţi cer iertare că ţi-am preferit pe onestul d. Agamiţă, pe admirabilul, pe sublimul, pe neicusorul, pe puicusorul Dandanache… Ce lume! ce lume! ce lume!…

Acest rezumat intertextual retrospectiv punctează vertijul halucinant al lumii teatrului caragialian. Ce fel de lume? Evident, o lume *nebună* („Tipătescu: Zoe! eşti nebună! / Pristanda: Curat nebună / Zoe: Da, sunt nebună! / Tipătescu: A înnebunit Ghiţă?"), o lume *spartă* („Pristanda: S-a spart partidul independent… s-a spart!"), o lume *blestemată* („Tipătescu: A, blestemată politica…"). O lume răsturnată, haotică, supusă degradării, o lume fantastic alcătuită! Catapeteasma circului se clatină, pentru că „unde nu e moral…" şi „o soţietate fără prinţipuri…". Cei doi şireţi repetă jocul sinonimelor perfide din dilema lui Farfuridi:

Trahanache: Nu-nţeleg. (aparte) E ameţit de drum… căruţa… şi clopoţeii.

Dandanache: E slab de tot prefectul, îi spui de două ori o istorie şi tot nu pricepe…

Clovnul şi paiaţa spun „de două ori" tâlcul încâlcit al poveştii din arenă, care tot „nepricepută" rămâne – semn al istovirii definitive a limbajului. Caravana circarilor se pregăteşte de plecare, în căruţa cu clopoţei; nu întâmplător, în final, alesul „face gestul cu clopoţeii", care are funcţie simbolică. Dar nu poate pleca înainte de a fi ţinut speech-ul electoral. El ştie, ca un iniţiat, ce se află, că efortul este inutil în vârtejul auto-reflexiv, că totul este „s-o întorci cu politică". Impulsionat de mediu, Dandanache ia, totuşi, cuvântul, străduindu-se să nu spună mai nimic; politica este şi trebuie să rămână o ştiinţă esoterică:

Dandanache: (îndemnat de Zoe şi Tipătescu, trece în mijloc cu paharul în mână) în sănătatea alegătorilor… cari

au probat patriotism şi mi-au acordat... (nu nimereşte) asta... cum să zic de!... zi-i pe nume de!... al sufradzele lor; eu, care familia mea de la patuzsopt în Cameră, şi eu ca rumânul imparţial, care va să zică... cum am ziţe... în sfârşit să trăiască! (Urale şi ciocniri).

Neputinţa limbajului de a exprima tocmai „sufragiile", în jurul cărora se focalizează întreaga structură semantică, trădează impasul dramatic la care cuvântul ajunge în teatru. Numirea lor se face prin pauze, bâlbe, puncte de suspensie, pentru a le marca goliciunea semantică. În fond, alegătorii, al căror „patriotism" consta în a vota cu cine trebuie, nu sunt decât nişte marionete absurde, trase de sforile marilor păpuşari. Auto-validarea se rezumă dincolo de limitele comprehensibilului la: „eu care familia mea de la patuzsopt în cameră, şi eu ca rumânul imparţial". Dandanache se află în situaţia unui actor care şi-a uitat replica şi rolul, sau refuză să-l mai joace şi pentru „marele public", după ce a informat în culise autorităţile asupra „importanţei" sale politice. Sugestia transmisibilităţii ereditare a locurilor în Cameră anulează aparenţa democratică, cu agitaţia ei sterilă, pe care o declară absurdă. Discursul, care din acest moment nu mai are niciun rost, se auto-cenzurează, se revizuieşte până la completa anulare – „în sfârşit să trăiască". „A nu zice nimic" devine similar cu „a zice totul" prin intermediul lui „ca şi cum am zice". Avem, în fine, revelaţia inutilităţii discursului, care-şi anunţă astfel apropiatul sfârşit.

Discursul electoral este, în fond, receptat ca „minciună", consideraţie apriorică, independentă de conţinutul acestuia, ce trimite, în mod obligatoriu, către sisteme de valori şi principii omologate, prin forme de expresie stereotipe: sloganuri, maxime, promisiuni electorale. În mod programatic, candidatul promite ceea ce nu poate oferi. Subminarea lucidă şi rafinată a

comunicării dezvăluie elemente embrionare nebănuite, mişcările bruşte, mult prea bruşte, prin care anarhia şi iraţionalul invadează scena, lasă la vedere o cută absurd-fantastică a vieţii politice. Caravana circului „curat constituţional” nu poate pleca decât „pe muzică”: „Pristanda: (...) Muzica! Muzica!”

D-ALE CARNAVALULUI

Metafora polivalentă a Carnavalului şi însuşirea lecţiei shakespeariene. Labirintul optic şi implicaţiile lui în construcţia dramaturgică. Tehnici ale dedublării şi obsesia cuplurilor. Scandalul ca formă de teatralitate excesivă şi concentrică. Valenţe muzicale. Tema „frizerului artist” şi tehnicile de exhibare şi extirpare a locurilor comune ale limbajului. Dislocarea sistemului de convenţii teatrale. Omul-mască – expresie a vidului lăuntric.

D’ale carnavalului este ultima şi cea mai complexă dintre comediile lui Caragiale. Ea păstrează structura muzical articulată a *Scrisorii pierdute* şi desăvârşeşte tehnica oglindirilor succesive, amplificând, halucinant, imaginile teatrale, într-un veritabil labirint optic. În figurarea metaforei groteşti a Carnavalului, cu înţeles existenţial bine precizat, cooperarea elementelor plastice şi a celor muzicale capătă o pondere mai importantă decât în comediile anterioare. Aici, mai mult ca oriunde, teatrul reuşeşte „să pună la serviciul său toate celelalte arte”, investind „frizeria model” a lui Nae Girimea să oglindească, dincolo de Carnavalul geloziei, spaimelor, brutalităţii, pe cel al cuvintelor, mişcărilor, măştilor, costumelor, într-un cuvânt al imaginilor teatrale, al mecanismelor generative ale texturii dramaturgice.

Conştient de efectul abstract, ce provine din dizolvarea planurilor, Caragiale îşi plasează personajele între public şi oglinzile perfide ale frizeriei, multiplu orientate, ce le pândesc, să le dezvăluie pliurile cele mai

bine ascunse ale personalităţii lor debordante, acele pliuri de dincolo de mască. În *oglinda din oglindă*, decor programatic metamorfic, vizionăm un aspect parţial al umanului, supradimensionat, paranoic uneori, versantul intim al sufletului omenesc: „o infimă oglindă sferică cu conştiinţa absurdei adâncimi proprii” („Câteva păreri” în *O.*4, 47). Din faţă, spate sau profil, acest unic versant tenebros, îngroşat de scriitorul de vocaţie clasică, rânjeşte sardonic, alunecând printre suprafeţele reflectante.

Prima reacţie de receptare stă, şi ea, sub semnul oglinzilor paralele: speranţele şi certitudinile autorului de o parte, confirmate de Colegiul teatral care a premiat piesa, respingerea categorică a criticii şi a publicului de cealaltă. „Într-o soţietate însă ca a noastră, trebuind să ai şi puţintică răbdare, tac şi rabd cu gândul că are să vie şi ziua mea…” (*O. VII*, 532 – 533) – îi scria Caragiale lui Petre Th. Missir, cu trei zile înainte ca juriul să delibereze asupra premiului instituit de Teatrul Naţional. Piesa sa, căreia îi dăduse iniţial titlul *Bărbierul* (inspirat, cel mai probabil, după piesa lui Beaumarchais, *Bărbierul din Sevilia*, transpusă de Rossini în operetă) figura în concurs, cu motoul *Allegro*, foarte potrivit cu ritmul ameţitor al derulării evenimentelor scenice. Dramaturgul îşi descria noua comedie ca „foarte bună, arătând chiar un progres vădit de tehnică asupra *Scrisorii*”.

De unde venea oare această încredere nezdruncinată în noua sa piesă? Poate şi din temeinica însuşire a lecţiei shakespeariene. Ideea unei existenţe carnavalizate, a sărbătorii, sub auspiciile căreia baierele convenţiilor sociale se slăbesc şi orice devine posibil, o experimentase şi marele său maestru în *A douăsprezecea noapte* dar şi în *Mult zgomot pentru* nimic, unde, în actul al doilea, are loc un bal mascat. Cheful, balul, carnavalul îi fascinează în egală măsură pe cei doi dramaturgi, care intuiesc

potenţialul lor spectacular fără egal şi bucuria festivă a travestirii. Gustul pentru parodie, deghizări, farsă şi festă devine crezul explicit al Catindatului, un împătimit al distracţiilor la fel de înrăit ca Sir Andrew („Mă înnebunesc după distracţii şi baluri mascate"; *A douăsprezecea noapte* în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 5, trad. Mihnea Gheorghiu, 230).

Pentru ambii dramaturgi, formele din ce în ce mai sofisticate de „teatru în teatru" (mascarada, deghizările, farsele, muzica, dansul, măştile, costumele) iluminează, în final, tema vieţii ca teatru, dar şi pe cea a teatrului ca viaţă. *A douăsprezecea noapte* şi *D'ale carnavalului* sunt piese despre distracţie şi sunt ele însele nişte petreceri, nopţi de carnaval, în care fiecare personaj poartă o mască, ce se suprapune măştii cotidiene, căci în lumea-teatru nimeni nu-şi expune adevăratul chip. Jocul între aparenţe şi esenţe este foarte sofisticat şi fiecare personaj descoperă despre sine şi ceilalţi lucruri neştiute, pe care apoi, le uită, pentru ca marea comedie a vieţii să poată continua şi pe scenă şi dincolo de ea. Ambii dramaturgi exploatează motivul ca formă de teatralitate excesivă, ca super-cadru scenic al mistificării. Jocul cu semnele identităţii este astfel amplificat. Dincolo de masca zilnică de uz social pe care fiecare şi-o construieşte după cum îi convine, ascunderea e acum mai complexă, fiind modelată de o convenţie culturală, care permite construirea unei *măşti a măştii*, pandant al *oglinzii din oglindă*.

Comentând *A douăsprezecea noapte*, profesorul Leon Leviţchi observa cu subtilitate că:

Desenul moral al piesei este concentric-circular şi ilustrează grade de respingere sau acceptare a vieţii. În centru de află Toby şi cercul său, vital, amoral, iresponsabil, vesel (…) La marginea lui exterioară stă Malvolio, forţa care ar dori să încătuşeze, să reducă la

tăcere sau, dacă ar putea, să stârpească această vitalitate. (*Idem*, 304).

D'ale carnavalului se construieşte pe o structură morală la fel de complexă, dar parcă şi mai radicală, de vreme ce aici toţi se complac în vulgaritate şi duplicitate, nimeni nu e inocent, nimeni nu rămâne în afara macro-sistemului mistificării, nimeni nu-l ameninţă. Centrul amoral e Nae Girimea, în jurul căruia gravitează nu doar cele două amante ale sale, ci şi ucenicii săi întru mistificare: calfa Iordache şi Catindatul. Aşteptat şi căutat de toată lumea, Girimea este un fel de Rege al Nebunilor, care legitimează lumea pe dos, ordinea carnavalizată a existenţei, aşa cum se întâmpla în evul mediu britanic, în care cele 12 nopţi de petrecere dintre Crăciun şi Bobotează erau conduse de un „Staroste al Nebunilor" (Abbot/Lord of Misrule).

Miţa şi Didina, care au ca sateliţi la rândul lor pe cei doi amanţi-sponsori Pampon şi Crăcănel, propagă jocul dublu şi imoralitatea. Catindatul, deşi un personaj secundar devine centrul unei intrigi suplimentare, al unui alt tip de joc dublu, de această dată în plan social, financiar şi nu numai. Maestru al mistificării, la multiple nivele, incluzându-l şi pe cel al senzaţiilor fizice, el suferă de dureri de dinţi ca şi Benedick, dar atunci când intră în frizerie cerând să i se scoată măseaua, el nu vrea decât sa de auto-amăgească, să-şi falsifice percepţiile. Măseaua nu trebuie scoasă, căci, asemenea scrisorii pierdute, „mai trebuie şi altă dată".

Dacă *Nevestele vesele din Windsor*, piesă comandată cum se ştie de regina Elisabeta, este istoria comică a unui triumf al virtuţii asupra desfrânării, *D-ale Carnavalului* este, dimpotrivă, o izbândă a nelegiuirii generalizate. Deşi deconspirată întreaga imoralitate, jocul merge mai departe, fără urmă de căinţă. Nae Girimea nu e departe,

caracterial vorbind, de Falstaff, atât de drag lui Caragiale, căci nu avem nicio dovadă în piesă că ar iubi pe vreuna dintre cele două amante ale sale. El ştie de existenţa sponsorilor, cum mai târziu, în *Momente*, soţii vor şti despre existenţa amanţilor şi se vor lăsa întreţinuţi de ei. Caragiale radicalizează comicul proiectându-l în neliniştitor. Soluţia lui e profund originală şi pune la încercare limitele comicului. Deşi cei doi amanţi-sponsori vor avea dovada clară că au fost „traduşi" simultan cu Nae Girimea, ei sunt, în final la fel de împăcaţi cu soarta ca cei doi soţi fericiţi ai lui Shakespeare, Ford şi Page, cărora li se face dovada virtuţii nevestelor lor. Caragiale păstrează, de altfel, asimetria dintre cele două personaje: blândul şi încrezătorul Page este opus gelosului violent Ford şi la fel procedează dramaturgul român punând în contrast pe împăciuitorul Crăcănel şi pe violentul Pampon, extist de vardişti.

Presa vremii a glosat îndelung pe marginea imoralităţii acestor personaje, iar autorul a fost extrem de criticat pentru că a îndrăznit să le urce pe scenă. Dar nimic din toate acestea nu a zdruncinat convingerea autorului că scrisese cea mai bună dintre comediile sale. A sperat ca rezultatul concursului să-i confirme ierarhiile şi ziua mult aşteptată a venit. Premiată şi apoi reprezentată pe scena *Naţionalului*, piesa a fost fluierată, incident pe care nu va uita să-l menţioneze, în cunoscutul *curriculum vitae*, prilejuit de numirea lui la Direcţia Generală a Teatrelor, iar scandalul de presă a încununat eşecul. „Progresul de tehnică" a trecut aproape neobservat, singurii care văd în *D'ale carnavalului* cea mai bună producţie teatrală a dramaturgului sunt tinerii Stemi şi Niger (Ştefan Mihăilescu şi N. Rădulescu-Niger), care editează broşura *Caragiale fluierat*, prilejuind răspunsul polemic al lui Gherea: „Nu e vorba, bătaia este

înrădăcinată în moravurile noastre, dar 10 bătăi în trei acte e prea mult”. („Caragiale fluierat” în *Drepturile omului*, nr. 89/24 mai 1884, 480).

Chiar şi Maiorescu, tributar ierarhiilor generice ale momentului, considera că „*O scrisoare pierdută* este superioară farsei *D’ale carnavalului* (...) o simplă farsă de carnaval, precum se şi numeşte, veselă şi fără pretenţii” („Comediile domnului Caragiale”). Dar scria totuşi faimosul său studiu despre opera lui Caragiale, ce avea să devină prefaţă a ediţiei de teatru, pentru a opri valul violent de detractori şi pentru a lămuri problemele mai generale de estetică pe care opera caragialiană le punea. Criticul face gestul impunerii decisive a autorului dramatic Caragiale care reprezenta „un adevărat început de literatură dramatică naţională” şi deci trebuia încurajat şi susţinut. E drept că ne putem îndoi de eficienţa acestui gest, atât de tardiv, provocat abia de fluierarea ultimei sale comedii, de vreme ce a urmat o tăcere de patru ani, urmată de o totală reorientare a carierei sale scriitoriceşti.

Aceasta era aşadar oglinda criticii: Gherea şi Maiorescu, vocile cele mai autorizate ale vremii, o pereche de ochelari, cu două lentile total diferite, prin care piesa „se vede” altfel decât prin prisma autorului. Care este oare oglinda veneţiană, de cristal pur, şi care cea deformatoare, de bâlci? Să încercăm să ne desluşim, căci „cu cât o operă de artă este mai perfectă, şi ca putere de concepţie, şi ca limpezime, cu atât cere mai multe desluşiri” („Poetul Vlahuţă” în *O*.3, 338).

Ca şi în comediile anterioare, vizionăm, paralel, şansele umanului şi ale limbajului. Făpturile întrupate din „cerneală violentă” reconstruiesc, continuu, spectacolul, ce se lasă amplificat de sistemele de oglinzi, prin care imaginea depăşeşte cadrul scenei şi sala însăşi intră în *tablou*. Umanul, diluat, se reduce la o obsesie unică,

violenţa, ce se propagă rapid, revelându-şi toate nuanţele, de la semisomnolenţă până la ferocitate. Stridenţa gesturilor, a mişcărilor şi, mai cu seamă, cea a limbajului cooperează la realizarea unei succesiuni de scenete, grupate sub titulatura emblematică de „scandal”. Fiecare personaj generează sau suportă scandalul, ameninţare permanentă, ce planează asupra acestor marionete şi, totodată, asupra sistemului lingvistic.

În prima scenă a piesei, calfa Iordache îi rezumă lui Pampon deznodământul „scamatoriei” spiţerului, marcă ce trimite la spectacolul de *circ*:

Iordache: N-a vrut d. Nae să facă scandal, măcar că era de un procuror ceva. D. Nae, ştii, mai galant, i-a luat biletul şi vreo cinci franci câţi i-avea în buzunar, i-a făcut un moral bun, din porc şi măgar nu l-a mai scos, i-a tras vreo două palme şi l-a dat pe uşă afară…

Cu asemenea desluşiri, pătrundem într-o epistemă originală, familiarizându-ne, pentru început, cu definiţia omului „galant” şi cu tehnica unui „moral bun”. Două palme, o buzunărire, aruncarea pe uşă afară şi nişte epitete atât de moderate ca „porc” sau „măgar” nu pot aspira la numele de scandal, *spectacol* ce presupune un ansamblu mai complex de semne ale violenţei, cu ecouri în presă şi cu implicarea forţelor de ordine.

Nemulţumit de soluţia frizerului, Pampon premeditează un tratament, ce justifică trimiterile cronicarilor contemporani la recuzita naturalistă: „o să-i dau o curăţenie… să-i rup şalele!…”. El regizează o scenă de violenţă memorabilă, exemplară, ca orice spectacol reuşit, dar „scamatorul” rămâne, prudent, în spatele scenei, iar violenţa se rezumă, şi aici, la discurs.

Spiţerul este personajul absent, cu rol bine determinat în construcţia dramaturgică, ce conferă comediei o incitantă notă de modernitate. Îndepărtatul

păstrător al cuceririlor alchimice vine la „frizeria model” să scape de agresiunea zilnică a temporalităţii, pe care încearcă s-o falsifice. În limbaj caragialian, am putea spune că se rade pe… mofturi; „biletul cu scamatorie” se întinde, precum „caşcavalul prăjit”, încurcând iţele Carnavalului. Spiţerul pare a fi o nouă mască auctorială, un simbol al alchimiei textuale, care face şi desface semnele scrise, lăsând la vedere, sau făcând să dispară, verigile construcţiei dramaturgice. Odată trecut prin labirintul optic, el se multiplică, în chip spectaculos. O serie de alţi spiţeri se află în spatele scenei, gata să-şi exercite arta mistificării: un spiţer îi vinde Miţei „cerneală violentă”, în loc de „vitrion englezesc” (transformând melodrama regizată de ploieşteancă într-o farsă, printr-un mecanism similar cu cel folosit în piesa *o soacră*), altul reface, la cererea lui Pampon, sistemul semiotic rudimentar de pe biletul de abonament şi tot un spiţer va scoate, în final, petele de pe costumul de împrumut al Catindatului, sau, mai exact, petele realităţii maculate, făcând totul să pară impecabil de curat. El deţine monopolul „cernelurilor” şi al „otrăvurilor”, pe care le dirijează, din culise, generatorilor de violenţă:

Miţa: Vezi tu sticluţa asta? (scoate din buzunar o sticluţă mică şi i-o arată) (…) Ştii ce are înăuntru? (…) Nu cerneală, Năică… vitrion englezesc! (…) pârleşte, Năică; arde, Bibicule, momentan tot, tot, şi mai ales ochii!

V.I.T.R.I.O.L.-ul (sinteza exprimată a operaţiunilor alchimice la diferite nivele de transformare a metalelor, sau ale fiinţei omeneşti) lipseşte din sticluţa Miţei, pentru că a rămas în vârful peniţei care împinge mecanismele dramaturgice până la perfecţiune. „Nimic nu arde pe ticăloşi mai mult ca râsul” – nota Caragiale (*O.V*, 83). Râsul care arde ochii spectatorului/cititorului este, însă, unul catalizator, amplificat până la grotesc. Nae Girimea

reuşeşte să fure problematica sticluţă, dar, întocmai ca Cetăţeanul turmentat, care mai găseşte o dată scrisoarea, Miţa Baston îşi mai procură una – semn că resursele violenţei sunt inepuizabile.

Amprenta unei tehnici a oglinzilor strâmbe, deformatoare, se poate lesne constata şi la nivelul ţesăturii tipologice. Faţă de comediile anterioare, aici personajele sunt organizate în dublete, ce grupează *variante* ale aceleiaşi *invariante* tipologice. Ieşim din universul închis al cuplului, iar triunghiul amoros se dedublează, şi el, ca într-o oglindă. Cei doi *amanţi-sponsori* sunt înşelaţi de cele două „madame", cu duplicitarul frizer, care ţine loc de Don Juan. Un element comun descrie, de fiecare dată, *genul proxim*, în care suntem tentaţi să aşezăm şi personajele comediilor anterioare. Miţa Baston şi Didina Mazu, pe de o parte, Pampon şi Crăcănel, de alta, reprezintă, în cele din urmă, *măşti* ale aceleiaşi fiinţe, diferenţiate între ele doar prin unghiul şi acuitatea oglindirii. Într-o simetrie perfectă, Miţa şi Pampon, ploieştenii furioşi, sunt generatorii auto-declaraţi ai violenţei, iar Didina şi Crăcănel, victime la început, vor fi contaminaţi, pe parcurs. Fiecare devine, pe rând, regizor sau actor principal al unui scandal:

Miţa: Trebuie s-o ştiu, trebuie s-o aflu… şi să vedem… O să fie un scandal… dar un scandal… cum n-a mai fost până acuma în *Universul* (…) Da, (ridicându-se) vreau scandal, da… pentru că m-ai uitat pe mine, le-ai uitat pe toate: ai uitat că sunt fiică din popor şi sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sângele martirilor de la 11 fevruarie; (formidabilă) ai uitat că sunt ploeşteancă da, ploeşteancă!

— Năică, şi am să-ţi torn o revuluţie, da' o revuluţie… să mă pomeneşti!…

Ca şi Pampon, ea vrea să realizeze un spectacol de „pomină", pentru care improvizează o aşteptare specifică:

„s-o ştiu”, „s-o aflu”, „să vedem”. *Regizoarea* îşi vede spectacolul intrat în topul scandalurilor celebre de la *Universul*, nuanţând viziunea carnavalescă a lui Leonida, asupra controversatului 11 fevruarie şi asupra revoluţiei de la Ploieşti. Verbul „a turna” readuce în actualitate Eternul Chef, şi devine, totodată, un semn al artificiului estetic. (Pentru noi astăzi, el capătă o conotaţie nouă: aceea de „turnare” a unei producţii cinematografice.)

Didina are aceeaşi viziune asupra evenimentelor, visându-se, ca şi Peruzeanu, pe prima pagină a revistelor de scandal la modă: „Ce scandal! O să mijlocească proces, poliţie, procuror, şi pe urmă la juraţi... O să ne dea pân’ gazete!”. *Cronica infernală*, de care se temea şi Zoe, este oricând la îndemână, gata să imortalizeze marele eveniment al Carnavalului – scandalul. În ciuda violenţei excesive a gesturilor, oglinzile nu se sparg, ele rămân intacte, să vizioneze Marele Bâlci. Scena încăierării dintre „electrica ploeşteancă” şi „nifilista din Bucureşti” este construită pe principiul unei perfecte simetrii a replicilor şi a jocului scenic:

Miţa: A! (aparte) o femeie! dama de verde! (tare) A! în sfârşit!

Didina (dând un ţipăt de surprindere, se întoarce): A! (aparte) o femeie! e republicana!

Miţa (fierbând): V-aţi speriat? pardon! Mă recomand! Miţa

Baston.

Didina (cu contenenţă): Mersi! şi eu Didina Mazu.

Miţa (jocul crescendo): Ce cauţi aici, madamo?

Didina (cu un ton mai sus): Da’ dumneata ce cauţi aici, madamo?

Miţa (jocul crescendo): Eu sunt la amantul meu!

Didina (foarte sus): Şi eu sunt la amantul meu!

Miţa (izbucnind): La amantul dumitale?... Amantul

dumitale… a fost… era… este… amantul meu! Dumneata, ca o infamă, mi l-ai răpit! (luând o poză de atac şi cu tonul tragic) Una din noi două trebuie să moară!

Didina (pregătindu-se de luptă): Să vedem care… Poftim! (Miţa se repede turbată la Didina, care se repede şi ea şi o întâmpină. Amândouă ţipă şi se încleştează, spumând, una de alta).

Nae: Să nu daţi în oglinzi, că sunt cu chirie! (apoi repezindu-se între cele două femei, le descleştază şi le împinge pe una într-o parte, pe alta într-alta).

Identitate, eros, violenţă, moarte – iată cum s-ar putea rezuma întreaga scenă. Avem în faţă imaginea unui monstru cu două capete, oarecum diferite între ele, care se zbuciumă, parcă, într-o luptă cu sine. În varianta din *Convorbiri literare* (nr. 2/1885), cele două femei îşi aruncau, în cascadă, epitete cu dublă referinţă, ce li se potrivesc, în egală măsură, descriind *genul proxim al adulterinelor*: „neruşinată, depravată!, mizerabilă!, infamă!, smintită!, deşuchiată!, nebună!”. „Ruşinoasa” Veta şi „simţitoarea” Zoe se reîntrupează, într-o formă mai radicală. Ideea cuplului conjugal se pulverizează, avem, de această dată, în scenă „profesioniste” ale erosului ilicit, tot aşa cum, faţă de adversarii lui provinciali, Dandanache măsura drumul de la diletantismul politic la profesionalism. Cele două capete ale himerei îşi reiau, integral sau parţial, replicile, devenind, fiecare pentru celălalt, un fel de ecou, o oglindă auditivă. Indicaţiile regizorale vizează tonul *muzical*, pe care se intonează această *arie a calomniei*, pe două voci.

La începutul fiecărei bucăţi – nota Caragiale – compozitorul dă mai întâi cheia, apoi tonul şi pe urmă măsura. (…) Da! vom proceda *con brio*, însă fără precipitare, păstrând tactul şi măsura. Vom dezvolta *leicht-motivul* nostru în toate tonurile. Vom face zgomot asurzitor

şi mereu *crescendo*. („Ofensă gravă” în *O*.4, 92.)

Era vorba de strategia lui Caragiale pentru combaterea unei calomnii la adresa muzicii româneşti, atacată de un străin. Dramaturgul, fin cunoscător al artei muzicale, stabilea un *plan de bătaie* coerent şi convingător împotriva *gravei ofense*. Cu aceeaşi fineţe a tonurilor muzicale îşi construieşte şi piesele de teatru.

Bărbierul duplicitar se îngrijeşte exclusiv de soarta oglinzilor (care, asemeni costumelor de carnaval, sunt „cu chirie”, configurând imaginea unui Bâlci de împrumut), căci, echilibrul întregului spectacol depinde de ele, de capacitatea lor de a dedubla şi, totodată, de a dizolva imaginile teatrale.

Odată despărţite din încleştare, cele două *jumătăţi* cad leşinate pe scaune, ca nişte marionete, aruncate neglijent, după terminarea spectacolului, cu „acelaşi joc” şi aceeaşi replică nearticulată: „A! A! A! (nervi)”, aceeaşi esenţă sub măşti diferite. Nu întâmplător, la balul mascat Miţa preia, prin medierea „grandiropului”, costumul de polonez al Didinei, care îmbracă, în schimb, un domino asemănător celui purtat de Miţa.

Scena desluşirilor dintre Pampon şi Crăcănel, marcată şi ea de violenţă, vine să consolideze aceeaşi tehnică a răsturnării în oglindă. Între cele două personaje se stabileşte, de la început, o relaţie de complementaritate. Extistul de vardişti este, ca şi Miţa Baston, ploieştean, ceea ce se conotează prin „violent”, „neiertător”. El cunoaşte „politica poliţiei”, în virtutea căreia, pune în mişcare un întreg arsenal de investigaţii, cu mijloace dintre cele mai brutale, pe care „volintirul cu naturii simţitor” este nevoit să le suporte. „A opta oară tradus”, Crăcănel este gata să ierte încă o dată şi astfel reduplicarea multiplă tinde să devină infinită. Dar, odată constituit pe principiul antinomiilor ce se anulează

reciproc, cuplul îşi descoperă elementul comun: „Pampon: Care va să zică este un Bibicul, care devine în chestie de traducere şi pentru mine şi pentru dumneata…”

De aici înainte, cei doi vor acţiona ca un grup unitar. Frecvenţa cuplurilor de acest gen este, dacă ne raportăm la întreaga operă caragialiană, covârşitoare: Smotocea şi Cotocea, Lae şi Nae, Niţă Ghiţescu şi Ghiţă Niţescu, Marin Georgescu şi George Marinescu, Mitică şi Costică, Farfuridi şi Brânzovenescu şi mulţi alţii. Ne vom opri doar asupra unuia, care, prin exagerare parodică, frizează absurdul, cel din *Lache şi Mache – Nuvelă*. Aici, permanenta raportare la paradigmele literare clasice este menită să îngroaşe conturul parodic, dar imaginea fiinţei dedublate se conturează din ce în ce mai clar:

Multe şi mărunte s-au vorbit despre inseparabilii Orest şi Pilad din antichitate, însă, cu drept cuvânt, vremurile de acum se vor mândri cu povestirea istoriei lui Lache şi Mache, căci în adevăr aceşti doi oameni nu pot avea decât una şi aceeaşi istorie: ei vor da exemplu veacurilor viitoare despre puterea prieteşugului. Cine a cunoscut pe unul a cunoscut şi pe celălalt, fiindcă amândoi mai aproape trăiesc, mai aproape dorm, chiar decât fraţii cei lipiţi din Siam. (…) *Lache şi Mache nu sunt decât unul şi acelaşi în două feţe, doime de o fiinţă şi nedespărţită*. Viaţa lor seamănă foarte mult cu un sistem solar dublu, în care fiecare joacă pe rând rolul centrului, pe când celălalt i se roteşte împrejur. (s. n.) (*O.*2, 326)

Pe acelaşi principiu al fiinţei dedublate funcţionează şi cuplul Pampon-Crăcănel, trădând o viziune absurd-fantastică asupra corpului uman. Din momentul în care s-au „desluşit”, ei devin amici inseparabili, iar replicile şi gesturile lor sunt perfect simetrice:

Pampon: Pe el! (Iordache vrea să plece; Pampon îl apucă de o parte, Crăcănel de alta, şi-l readuc iarăşi în

scenă).

Crăcănel: Unde te duci, Bibicule?

Pampon: Stai să te judec eu, Bibicule…

Crăcănel: Până aici ţi-a fost, Bibicule! (stau amândoi gata să-l apuce)

Catindatul: Iartă-mă, nene Iancule, nu mai fac!

Ca şi Trahanache, care răspundea la singular *duetului* Farfuridi-Brânzovenescu, Catindatul se adresează celor doi ca unei singure fiinţe, confirmând ipoteza noastră de lucru. Dar echivocul replicii nu se opreşte aici, el este mai complex. Nenea Iancu este o himeră ce reuneşte trei măşti distincte ale violenţei: „bogasierul" (care promite în scrisoarea de avertisment trimisă nepotului „viu să-ţi lungesc urechile; te iau înapoi la prăvălie, şi te pui la ipitropie, măgarule"), extistul („turbat" de gelozie) şi, în fine, Nenea Iancu cel „adevărat", care urzeşte ţesătura dramaturgică. Nenea Iancu e, ca şi spiţerul, o mască auctorială multiplicată în labirintul optic. El nu vrea „să ierte" pe nimeni; la îndemnul lui „apilpisita de Ploeşti" aruncă în ochii Catindatului pretinsul vitriol. Nu putem să nu observăm că toţi generatorii de violenţă sunt ploieşteni.

Fiara cu două capete atinge rotunjimea perfectă, în primele două scene ale ultimului act, când cele două voci, reverberate uneori de cea a Catindatului, se îngână reciproc într-o veritabilă *arie a ferocităţii*:

Crăcănel (d-afară): Deschideţi! (bătăi tari în uşă; Didina stinge lampa)

Catindatul: Deschideţi! (bătăi mai tari) (…)

Toţi de afară: Deschideţi! (bătăi tari) (…)

Pampon (d-afară): Ori deschideţi, ori sparg uşa!…

Crăcănel (d-afară): Deschideţi!

Catindatul (d-afară): Ori spargem uşa! (bătăi grozave).

Un crescendo al tempoului carnavalesc: „bătăi tari",

„bătăi mai tari”, „bătăi grozave”; o *muzică de tobe* care întrerupe aria cu tematică bărbierească fredonată de Iordache la ridicarea cortinei, devenind fundalul sonor al întregii piese. Impulsul afectiv, figurat prin „bătăile de inimă” de care suferă Pampon, dă „cheia”, pe urmă „tonul” şi „măsura”. Bătăile dintre personaje – numărate de Gherea – cu duduiala scenică de rigoare, bătăile în masa din bufetul balului sau în uşa frizeriei, completează aranjamentul muzical. În scena a doua, *aria* continuă:

Pampon: Nu mai încape vorbă, este aici. Aicea este Bibicul! (crud) Am să-l sfâşiu!

Crăcănel: Cu dinţii! cu dinţii am să-l rup! După ce e caz de traducere dublă, ne mai duce din încurcătură în încurcătură; îşi bate joc de noi… Cu dinţii! (…)

Pampon (fioros): Am să-l sfâşiu.

Crăcănel (scrâşnind dinţii): Cu dinţii am să-l rup!… cu dinţii!…

După modelul unei tehnici specifice operetei, acelaşi leit-motiv se reia în tonuri diferite. Cuvintele repetate, obsedant, îşi pierd înţelesul, scrâşnetul dinţilor devine un limbaj mult mai expresiv, dar, brusc, odată cu intrarea în scenă a ipistatului, toată furia dispare, se dizolvă, şi tonalitatea muzicală se schimbă. Port-tabacul pus la tombolă, care „are două melodii” pentru a se integra ansamblului imaginilor duble, devine noul diapazon. De aici înainte, toţi vor juca după cum le cântă tabachera magică; „în interval de conversaţie” cu poliţia, toate durerile, toate pasiunile se estompează, ca prin farmec, generalizând metoda homeopatică. Aşa cum observa Mircea Iorgulescu „secţia este vital interesată în perpetuarea carnavalului şi în protecţia mecanismelor de mistificare” (24). În finalul piesei, ambiguitatea etică va deveni perfectă, iar *duetul* Pampon-Crăcănel, mulţumeşte, la unison, frizerului pentru *serviciile* aduse:

Crăcănel (vesel, dar solemn, îl apucă de mână): Mersi, neică; eşti un bărbat, drept să-ţi spui, nu că eşti frizer, dar eşti galant.

Pampon: Da, foarte galant!

Crăcănel: Ne-ai făcut şi mie şi prietenului mare bunătate: amândoi o să-ţi rămânem foarte recunoscători, de câte ai făcut pentru noi (îi strânge mâna călduros).

Pampon: Aide de! nu! ce-i drept e drept, neică, ai făcut mult pentru noi…

Dacă în episoadele violente Pampon este vocea întâi şi Crăcănel a doua, în momentul împăcării, Crăcănel devine centrul provizoriu al sistemului solar dublu, punându-şi în practică vocaţia de a ierta. Ei intră, astfel, în marea familie literară ce începe cu jupân Dumitrache şi se desăvârşeşte prin dilematicul Zaharia Trahanache, pentru a-şi continua drumul, sub diverse nume şi înfăţişări, în proza de maturitate, oferindu-ne prilejul să-l reîntâlnim. Odată cu aparentele desluşiri finale, semnele identităţii, şi aşa destul de neclare, se vor ambiguiza total: „Crăcănel (vesel): Şi care va să zică Bibicul erai dumneata, ai? bată-te să te bată! (…) Şi Mangafaua nu eram eu? (…) Auzi dumneata! şi eu gândeam că e biletul Miţii…”

Operaţia decodificării, atât de simplă pentru Trahanache, devine aici mult mai complicată, tocmai din pricina dedublării triunghiului amoros. Biletele găsite de Pampon – două şi ele pentru a se circumscrie ansamblului – nu o implică direct pe Didina, scrisoarea e a Miţei şi *personajele* ei sunt Mangafaua şi Bibicul; descoperite de Didina, biletele ar fi provocat, de asemenea, scandal. În confuzia generală, unul dintre amanţii Miţei este bătut în locul celuilalt, iar în final *se găseşte* mult căutatul Bibicul, dar *se pierde* Mangafaua. Biletul recunoscut de Miţa nu mai este al ei, şi Pampon nu suflă amicului niciun cuvânt despre acest episod, iar „damei de verde” i se atribuie

unica vină de a fi cumpărat „borcanele de pomadă” pe care Nae le-a „înfăşurat” în cele două bilete. Artificiul cosmetic *înfăşoară* din nou realitatea în văluri de ambiguitate, sau, mai bine zis, o *îmbrobodeşte*. Metafora „borcanelor cu pomadă” va reveni într-un „aforism fantezist” intitulat *Pomada fermecată*:

frizerii, urmărind pomada pentru creşterea părului pierdut, descopăr azi reţeta pentru căpătarea talentului şi frumoaselor daruri intelectuale pe care nu le-ai avut niciodată. (…) Astfel, ajungi ce pofteşti – poet liric, satiric, epic, novelist, dramaturg, publicist, critic, într-un cuvânt artist. („Pomada fermecată” în *O*.4, 242 – 243.)

În acest bâlci al deşertăciunilor, bărbierul este *regizorul* ce va reaşeza, în final, marionetele în poziţia de pornire a unui nou spectacol, fixând celor două femei întâlnirile, pentru ziua următoare. Printr-o uimitoare abracadabristică persuasivă, el anulează toate evidenţele, atât de dureroase, reinstaurând legea falsităţii, şi calfa sa îl acompaniază la… foarfecă. Florin Manolescu atribuia gestului un înţeles simbolic:

Din nou un final de piesă trimite la Caragiale spre general şi spre simbol, căci în cazul acesta *foarfeca*, în loc de *cleşte* şi *gestul tunsului*, în locul scoaterii unei măsele se substituie adevăratei realităţi, pentru a deveni metafora aparent veselă a minciunii şi a existenţei personajelor din comedie. (op. cit., 138)

„Explicaţia” se produce în culise, fapt pentru care dramaturgul a fost aspru criticat, dar ea nici nu mai contează şi ar fi putut foarte bine să lipsească, asemeni discursului lui Dandanache. Şi de această dată, ne aflăm în faţa unui tip literar cu îndelungă gestaţie. În seria *Gogoşi* a *Claponului* apărea o variaţiune pe tema frizerului-artist, republicată apoi în *Calendarul Claponului*. Apologia ironică a breslei va fi ulterior reluată în volumele *Note şi schiţe*

(1892) şi *Momente*, *schiţe*, *amintiri* (1908), semn că autorul îi acorda un loc privilegiat chiar şi după eşecul piesei *D'ale carnavalului*. Este bine cunoscut obiceiul autorului de a folosi „metoda aforismelor fanteziste" atunci când trebuia să vorbească despre domeniul estetic, asemănând „meşteşugul" scriitoricesc fie cu cel al ciubotăriei, fie cu cel al negustoriei, sau, în cazul de faţă, cu arta înfrumuseţării practicată de bărbieri:

briciul este rudă cu dalta, cu penelul, cu coturnul, arcuşul, condeiul – mai ştiu eu cu ce! De aici, neînvinsa pornire către artele frumoase caracteristică la toţi bărbierii. O sumă dintre dânşii, împinşi de patima lor pentru teatru, s-au făcut artişti dramatici. („Un artist" în *O*.3, 9)

Artistul bărbier este o caricatură polifonică a aptitudinilor regizorale. Pasionat de muzică şi, mai ales, de pictură, frizerul compune o „operă originală", pe care Ştefan Cazimir o identifica drept piesă de rezistenţă în galeria kitsch-ului caragialian:

ţesută în fire de păr de toate nuanţele posibile: ea înfăţişează un munte depărtat în fund; pe vârful lui stă un călător, iar la poale-i curge o apă mare; dincoace de apă e un cioban, care păşunează o turmă de o speţă destul de problematică; în sfârşit, călătorul din vârful muntelui îşi aprinde ţigara la luleaua ciobanului din vale... Ce perspectivă! (*Idem*., 10)

Ironia atinge cote paroxistice. Dincolo de ea, însă, „ţesătura" de fire este, cum am văzut deja, o metaforă a texturii dramaturgice, conform viziunii caragialiene. În artele plastice, în care trebuie, fireşte, să includem şi scenografia, perspectiva este, cum se ştie, de o importanţă covârşitoare. Leonardo da Vinci, pe când se găsea la Roma, plănuia să construiască un cabinet octogonal de oglinzi, conştient fiind că oglindirea infinită este

precursoarea labirintului irealităţii. Dälenbach analizează, la rândul lui, câteva exemple de *mise en abyme* pictural, în care efectul de perspectivă provine din folosirea oglinzilor (cf. op. cit., 19 – 20). Ochiul artistului dramatic bărbier nu înregistrează corect efectul de perspectivă. Să fie oare vorba de o deformaţie profesională a ochiului pervertit de oglinzile multiplu orientate ale frizeriei? sau un fin avertisment al dramaturgului asupra subtilelor efecte vizuale, pe care nimeni nu le-a observat la premiera ultimei sale comedii?

„Regizorul bărbier" pune în scenă parade militare cu cocoşi „turmentaţi", cu „boabe şi grăunţe zăcute în rom", dresează mierloiul să cânte „căzăceasca" şi gaiţa să „vorbească ruseşte". El este, deci, un *circar*, un *scamator* în toată regula, ceea ce ne readuce la problema reflectării comediilor în alte forme spectaculare. Caragiale se plasează ironic în echipa regizorului caricat, oferindu-i acompaniamentul „instrumental" cel mai adecvat:

m-aşezai pe laviţă alături cu comandantul şi-ncepui să-l acompaniez bătând toba cu deştele pe fundul pălăriei – fără asta nu mergea: toba, cu grupetele ei în contratimp, asta e piperul marşului. („Un artist" în ed. cit., 10)

Acelaşi ton muzical domină şi în *D'ale carnavalului*. La sfârşitul spectacolului improvizat sub ochii fascinaţi ai unei „asistenţe foarte numeroase", artistul de ocazie promite: „Mâine seară mai frumos!" iar Caragiale comentează, cu un amestec de ironie şi fascinaţie: „Mai frumos... nu se putea". În 1901, scriitorul reia tipul în *Un frizer-poet şi o damă care trebuie să se scarpine în cap* (*O.* 3, 397). Frizerul-poet-critic-raseur etc. român" este de această dată celebrul C.A. Ionescu (Caion), care, la îndemnul lui Macedonski, îi intentase procesul pentru *Năpasta*.

Pe măsură ce înaintăm în studiul variaţiunilor pe

tema frizerului-artist, observăm cu claritate că el este un păpuşar ambulant, dar şi creatorul *măştilor* sociale, în componenţa cărora „frizura” are un rol decisiv, ilustrat cu prisosinţă de „favuridele” lui Dumitrache, „mustăţile” lui Tipătescu, „barbetele şi chelia” lui Crăcănel etc.

Laboratorul estetic al lui Nae Girimea este dotat cu sticluţe şi borcănele magice, cu cleşte, foarfecă şi brici, pe care Iordache le ascute în prima scenă, inaugurând acompaniamentul muzical al fierului ce scrâşneşte, reluat mereu la cererea Catindatului. Dar „subţirurgul” este specializat, mai ales, în *chirurgia regizorală* şi, de aceea, toţi îl caută şi îl aşteaptă, cu impacienţă sau cu răbdare. Întrebarea „Unde e Nae?” revine, obsedant, pe parcursul primului act, ca un refren muzical. Pampon, Crăcănel, Miţa şi Iordache îl aşteaptă pe Nae Girimea pentru a primi ultimele indicaţii „regizorale”, fără de care Marele Carnaval nu poate începe. Crăcănel „se găteşte în faţa unei oglinzi, îşi piaptănă barbetele şi chelia” ca şi când s-ar pregăti pentru o preselecţie, iar calfa punctează apartenenţa acestei lumi la modul de a fi carnavalesc: „De ce muşterii am parte eu astăzi?... Frumos carnaval!”

Nimeni nu-i solicită serviciile profesionale specifice, chiar şi Catindatul, chinuit de durere, preferă „mofturile italieneşti”. Dar, în finalul actului, mult aşteptatul bărbier apare şi scoate „măseaua nevinovată”, păstrând-o, cu grijă, pe cea stricată – „Numai s-o văz! n-o scoţ!” – care, asemeni scrisorii becherului, „mai trebuie şi altă dată”, la următorul spectacol. „Măseaua stricată” va funcţiona, până la sfârşitul piesei, ca un catalizator dramaturgic. Catindatul – care cunoaşte gustul şi mirosul cernelii – pare a fi o a treia mască auctorială, el învaţă repede arta de „a tachina”, pe care şi-o exersează în sala de bal şi tot el va întreba în scena finală: „ne-ncurcăm iar?”, sugerând reintrarea în labirint. Marele păpuşar îi răspunde fără să

ezite: „cu plăcere, neică”.

Imaginea „sistemului solar dublu” se reeditează. Crăcănel se învârte, ca un meteorit, în jurul Catindatului, în căutarea unei pete. Pentru o clipă, echilibrul Carnavalului este ameninţat, dar mica pată, ca şi eşarfa lui Chiriac, nu mai poate schimba nimic, într-o lume care refuză, cu ostentaţie, să-şi recunoască macularea. Pata din ceafă e cu „altă socoteală”:

Catindatul: Las-o aia; aia e de la noi de la percepţie; ştii, am obicei, după ce scriu, şterg condeiul; îl dau pân’ păr. (face gestul la ceafă; toţi râd).

Aici ar putea începe o altă comedie, realul mai are pete bine ascunse, care cheamă altă dâră de cerneală „violentă”. Gestul care încheie procesul scrierii este simbolic, el anunţă finalul apropiat al piesei.

Dislocarea sensului obişnuit, osificat, al realităţii şi al limbajului, amendarea convenţionalităţii extreme, impuse discursului teatral, extirparea locurilor bătute ale retoricii rămân *sarcini permanente* ale comediei, ce se lăsau întrezărite şi în piesele anterioare. Ucenicul lui Matei a învăţat câte ceva din arta „doftorului de bătături”, pe care o aplică tehnicilor dramaturgice.

În bal şi în afara lui, Catindatul – ce nu candidează doar la un post la percepţie, ci şi la meşteşugul scriitoricesc – se arată mereu, complicând mecanismele dramaturgice. În final, înţelegem că, prin contaminare generală, la frizerie, la spiţerie, la percepţie şi chiar la poliţie, toată lumea umblă cu… „mofturi italieneşti” – amprentă a modului carnavalesc de existenţă. Suferinţa există doar pentru a fi anulată. Pampon suferă de „bătăi”, Miţa este „singură şi ambetată” şi „foarte rău bolnavă” iar Catindatul e chinuit de măsele. Pentru toate există un leac universal: „Vrei să-ţi treacă? mănâncă, bea, fă petreceri şi magnetizează-te, dar magnetizează-te straşnic cu

jamaică…”

Remediul tuturor imperfecţiunilor este perpetuul Carnaval, care, aşa cum remarcă Iordache, începe şi se sfârşeşte în „frizeria model”, în timp ce „balul mascat” abia se întrezăreşte, în actul al doilea, printr-o uşă deschisă. El e doar reflexul unui joc de perspective. *Măştile* cele mai importante sunt cele permanente, abandonate într-o clipă de furie şi recuperate de voie, de nevoie, în final. Ca şi oglinda, masca se leagă de tema dublului, a multiplului chiar, şi aici nimeni nu-şi poate permite, de fapt, să-şi piardă *masca* sau *costumul*. Gilbert Durand atrăgea atenţia că „masca şi dansul sunt reprezentări figurative în timp ce ritmul şi pictura sunt deja de ordinul semnului” (*Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Univers, 1977, 506). Iată de ce preocupările artistului-bărbier sunt atât de complexe.

Balul mascat este, la rândul lui, un bâlci al oglinzilor strâmbe, în care chipul deformat se vede frumos şi invers, anamorfoza continuând procesul reducerii omului la *mască*. *Măştile* şi *costumele*, pe care le totschimb ă între ei, indică straturi succesive ale personalităţii, contribuind la ambiguizarea maximă a semnelor identităţii. Echivocul erotismul invertit al travestiului agravează obsesiile, violenţa izbucneşte de sub orice înfăţişare, reactualizând acel versant aproape satanic, despre care vorbeam la început. Sub orice aparenţă, esenţele rămân neschimbate. Bibicul, identificat pe rând cu spiţerul Frichinescu, Crăcănel, apoi cu Catindatul, continuă să funcţioneze ca un pretext al răbufnirilor violente.

Şi aici, oglinzile sunt prezente, gata să amplifice spectacolul. Catindatul, după ce s-a magnetizat bine cu jamaică, asemeni cocoşilor „actori”, „merge şovăind la o oglindă în stânga să-şi dreagă miza”. Ca şi Crăcănel în actul precedent, el „se aranjează”, pentru intrarea în

scenă.

Anestezicul general este alcoolul, toţi beau câte ceva: rom, bere, „vermult”, mastică, iar magnetismul anulează nu numai durerea ci, într-un fel, chiar materialitatea păpuşilor vii din scenă. Aburii amestecaţi de alcool par să favorizeze procesul, de altfel ei vor reveni, în proza de maturitate şi chiar în corespondenţă.

Măştile nu reuşesc să ascundă tragica lipsă de identitate, goliciunea interioară; discrepanţa dintre *fiinţă* şi *mască* devine din ce în ce mai extravagantă. Oglinzile capătă o funcţionalitate specială, vizând, mai cu seamă, oglindirea raporturilor sociale: soarta lumii întregi li se încredinţează. În bal, vârtejul dorinţei de parvenire se amplifică, prin imitarea înaltei societăţi. Costumele trec halucinant de la unul la celălalt: „turcul”, „cazacul”, „polonezul”, „dominourile” aleargă continuu, ca entităţi de sine stătătoare, semnificanţi goi de conţinut. Calfa Iordache, artistul-frizer în devenire, imortalizează acest vârtej teatral:

Iordache (căzând obosit pe un scaun): De azi-dimineaţă!... de azi-dimineaţă, asta merge într-una aşa! Ce goană! Ce goană turbată! Doamne! Doamne, isprăveşte odată istoria asta!

„Goana turbată” a devenit o *formă-sens*. „Paiaţeria” se realizează printr-o formă de teatralitate hiperbolică, cu sens existenţial bine precizat: lumea se oglindeşte în Carnaval şi Carnavalul în lume. În sistemul complicat al formelor de *teatru în teatru*, el ocupă un loc privilegiat. La nivelul medievalităţii, sărbătorile carnavaleşti aveau, după cum se ştie, o semnificaţie bine determinată, fiind adevărate supape de presiune, prin care posibilităţile inferioare ale fiinţei erau lăsate să se manifeste, în acest un cadru organizat, pentru a se înlătura pericolul erupţiei lor spontane. Astfel canalizat, entropicul era menţinut la

periferie. Odată cu deplasarea spre mentalitatea modernă, ele sunt treptat abandonate, ceea ce, în opinia lui René Guénon, probează o *generalizare* a dezordinii şi existenţa în regim de „sinistru *carnaval perpetuu*" (René Guénon, *Simboluri ale ştiinţei sacre*, Bucureşti, Humanitas, 1997, 152). Cu alte cuvinte, Carnavalul propriu-zis a fost convertit într-un *Carnaval existenţial*, şi tocmai această convertire încearcă dramaturgul să o pună în scenă, creându-i un cadru metamorfic adecvat. Politicul în *Scrisoarea pierdută* şi, respectiv, eroticul în *D'ale carnavalului* devin nuclee generative fundamentale ale entropicului, instaurat, definitiv, în centrul existenţei.

Ca şi Pristanda, care viziona culisele opoziţiei „ca la teatru", Nae Girimea identifică episoade, pe care ochiul lui de regizor le raportează la normele dramaturgice. În biletul trimis Didinei, el precizează „s-a întâmplat un caz de o comèdie mare în chestia noastră (...) să juri că devine ca la Teatru" pentru ca apoi, vizionând scena încăierării dintre cele două femei, să observe: „Asta e curat ca la *Norma*..."

Teatrul în teatru, şi mai ales *Carnavalul în Carnaval*, ce implică o *mască a măştii*, funcţionează după acelaşi principiu al *oglinzii din oglindă*. Omul redus la *mască* este o formă similară cu omul redus la frizură şi machiaj, care apare şi în monologul dramatic *începem*. O solidaritate ideatică uneşte frizeria, balul mascat şi teatrul: costumarea, aranjarea, machiajul, coafura sunt elemente ce ţin de pregătirea spectacolelor de orice fel.

Vizionăm o imitaţie de umanitate, iar auto-amăgirea accentuează această impresie. Emblema ei este metoda homeopatică a lui *Matei*. Dacă la primul contact cu *teoria*, Iordache este sceptic, iar Catindatul precizează ferm: „Nu vanghelistul", în final, când calfa reia replica „de la Matei citire...", distincţia este omisă. Matei a devenit deja (ca şi

evanghelistul) un model de existenţă, în spiritul falsităţii, auto-sugestiei, mistificării, a fost *omologat*. Calfa bărbierului şi-a desăvârşit, astfel, iniţierea în meşteşugul *îmbrobodirii*. Chiar cuvântul „mască" desemnează simultan recuzita de bal şi persoanele ce o folosesc: „Pampon: ţi-ai schimbat costumul cu o mască, care nu ştii măcar ce fel de persoană e".

Contaminate de ansamblu, anumite detalii se transformă ilogic, prin jocul răutăcios al coincidenţelor. Toţi se tem, se cred urmăriţi, recunoscuţi, toţi încearcă să evadeze din propria identitate. Şi tot acest haos este amplificat de labirintul optic. Ceea ce se oglindeşte intră în memoria virtuală a spaţiului reflectant, devenind o replică ameninţătoare şi crudă la real. Consumând toată gama de efecte vizuale, de la orbire la clarviziune, *oglinda din oglindă* proiectează tot ce se întâmplă în scenă într-o irealitate totală. Forma statică se descompune, spaţiul, dilatat prin axe abisale, se roteşte halucinant, în mişcări convulsive, dând naştere unui limbaj vizual, ce transmite nelinişte, dezechilibru, dezordine. Mişcarea ameţitoare se corelează cu implicarea afectivă maximă a personajelor. Labirintul, astfel vizualizat scenic, amplifică zbaterea violentă de a ieşi din promiscuitate şi agravează revelaţia finală a lipsei oricărei ieşiri.

Un asemenea teatru – prin puterea „infinit creatoare de imagini a oglinzilor paralele" („O vizită la Castelul Iulia Haşdeu" în *O*.4, 97) – depăşeşte jumătatea drumului dintre real şi fantastic, pregătind tragicul. Căci, trivialitatea *enormă*, înfăţişată în goliciunea ei *monstruoasă*, devine, cu adevărat, cea mai tragică temă caragialiană.

NĂPASTA

Opţiunea pentru tragic. Schimbarea totală a comportamentului limbajului. Textuarea tragică prin intermediul limbajelor scenice. Figuri ale încarcerării

spiritului. Ancheta ontologică declanşată de actul violent. Funcţia rememorării şi a mărturisirii. Proiecţia tragică în repetabil.

Odată cu *D'ale carnavalului*, interesul lui Caragiale pentru comedie se epuizează şi, după cei patru ani de tăcere ce au urmat controversatei premiere, dramaturgul avea să le ofere contemporanilor o nouă surpriză: drama *Năpasta*. Achiziţiile tehnice acumulate în exerciţiul comediilor nu vor fi, însă, abandonate. Stranietatea relaţiilor interumane, ideea oglindirii unui unic versant al fiinţei, tentativa eşuată a personajelor de a evada din propria lor identitate – explorate aici din unghi tragic – configurează un filon al continuităţii. Dispare, în schimb, amprenta carnavalescă asupra limbajului, care devine dens, aluziv, marcat de tensiunile acumulate timp de nouă ani, în lupta continuă şi îndârjită între ceea ce trebuie neapărat spus, mărturisit, rememorat, şi ceea ce trebuie ascuns cu toată grija. Vorbele Ancăi – mustind de blestem – cad grele, abrupte, ca nişte sentinţe, fulgerătoare ca o ghilotină; ale lui Dragomir sunt stăpânite, cenzurate – expresie a neputinţei limbajului de a se exprima pe sine – alternând cu răbufniri necontrolate, haotice, mărturisiri involuntare, care îl vor condamna, în final, la suferinţă perpetuă.

Teatrul reuşeşte, şi în acest caz, „să pună la serviciul său pe toate celelalte arte", printr-o structurare precisă a tuturor detaliilor. Un ingenios aranjament reciproc de elemente, de la text şi efecte audio-vizuale până la cele mai intime mesaje adresate subconştientului, configurează o macrostructură semantică, o reţea unitară de semnificanţi scenici şi, totodată, un efect de consonanţă între *Năpasta* şi textele pe care le-am admis de la început ca „arte poetice" – un *mise en abyme du code* în accepţia lui Dällenbach. Procesul „ţeserii catastrofelor una de alta"

– figurare concretă a operaţiei ce domină activitatea de producere a textului – capătă astfel o reprezentare scenică inedită.

Locul labirintului optic, amplificator, al oglinzilor, prin care mirajul corecta realitatea, este luat de un decor sumbru, întunecos, efectul de perspectivă sugerând, de această dată, închiderea, unghiul adecvat textuării tragice. Ritmul lent al macerării interioare, opus Carnavalului, se dovedeşte a fi la fel de neliniştitor. Toate personajele dramei sunt prinse în urzeala perfidă a Moirei, ca nişte insecte ce se zbat, neputincioase, într-o imensă pânză de păianjen, toţi ispăşesc o vină, reală sau imaginară, cufundându-se, iremediabil, într-un hăţiş de păcate vechi:

Anca: Lasă-mă păcatelor mele, Gheorghe şi du-te. (...) ... De ce să-ţi încarci tu o viaţă tânără cu păţeli trecute, să iei o femeie cu gânduri vechi?...; (...) Gheorghe, Gheorghe, ce păcat te mână pe tine!...; (către Ion): Sărmane, cine ştie ce păcate!...; Ce să fie cu tine Dragomire? Eu gândesc c-o fi vreun păcat...

Pentru aceste suflete mortificate, culpa refulată devine calea cea mai sigură spre autodistrugere. Pe măsură ce povara devine tot mai apăsătoare, minţile se înceţoşează, paralel cu dizolvarea organică a trupurilor, ce se lasă devorate încet, halucinant. Nebunia cu accente epileptice a ocnaşului, mintea *împăienjenită* a lui Dragomir, auto-sterilizarea afectivă din care Anca îşi face un program şi totodată o virtute îi plasează dincolo de limitele normalităţii, alimentând un tragic esenţializat şi dens. Chiar dacă dramaturgul a înţeles foarte strict unitatea de timp, concentrându-şi drama asupra nopţii apogeului acestui proces, nu trebuie să ne lăsăm înşelaţi: el este lent şi îndelungat, aşa cum îl descrie Anca, în monologul ce deschide actul al doilea: „s-a strecurat şi s-a înşirat îndelung, încet, încet, bănuială cu bănuială în

sufletul meu, până să se înrădăcineze credinţa asta… Că Dragomir e vinovat”. Cu tenacitatea şi ura îndelung cultivată a Clitemnesterei, care aşteptase şi ea un deceniu să se sfârşească războiul pentru a-şi pune în aplicare răzbunarea, Anca îşi plănuieşte marea răfuială.

Şi ea, şi Dragomir, şi Ion nu sunt decât personificări ale suferinţei, trasee ale absorbţiei fiinţei către propriul ei centru, în care domneşte nestingherită o obsesie, ca o boală incurabilă. Maxima intensitate a acestor fenomene psihice depresive transferă chinul în plan fiziologic. Ei nu mai sunt oameni în înţelesul deplin al cuvântului, ci doar măşti ale morţii, minţi împăienjenite în trupuri bolnave, *cadavre vii* în continuă degradare. Tema reală a *Năpastei* pare să fie tocmai acest proces de resorbţie în durere, în sensul descris de Julia Kristeva: „une mort vivante, chiar coupée, saignante, cadavérisée, rythme ralenti ou suspendu, temps effacé ou boursouflé, résorbé dans la peine…” (*Soleil noir – dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 14.)

Cum reuşeşte Caragiale să pună în scenă complicatul joc al tenebrelor interioare, rătăcirea acestor umbre în labirintul psihologic, cei nouă ani de tortură ce au precedat ridicarea cortinei, şi, mai ales, cum s-a născut ideea acestui sondaj abisal în conştiinţa umană – sunt câteva întrebări pe care trebuie să ni le punem. Înainte de orice, tragicul se instituie prin decor. Pe manuscrisul autograf incomplet dăruit de dramaturg lui Delavrancea, ca omagiu pentru strălucita lui pledoarie în procesul cu Caion, ni s-a păstrat un desen al autorului. El înfăţişează cutia scenei, un păienjeniş de linii, ce tind să îngusteze spaţiul şi să focalizeze acţiunea dramaturgică, transcriind cu maximă fidelitate indicaţiile de regie din varianta tipărită:

Decorul desenat de Caragiale pentru drama sa

Năpasta

(Interiorul unei cârciume, clădire cu grinzi de lemn. În fund, la mijloc, uşa de intrare; la stânga, fereastra mare de prăvălie cu oblon; lângă fereastră, taraba. La stânga, planul întâi şi al doilea, două uşi care dau în două odăi. La dreapta, planul întâi, chepengul beciului şi o uşă care dă în celar. La stânga, în faţă, o masă de lemn şi scaune rustice. Laviţe pe lângă pereţi).

Pereţii perforaţi de uşi închise, oblonul cu gratii al ferestrei, grinzile de lemn ale tavanului conturează toate un spaţiu labirintic, din care nu se poate evada, decât la modul tragic. Cele două uşi din stânga ascund cabinete individuale de tortură: unul adăposteşte pe ucigaşul bântuit de fantasme şi vise cu capete de morţi care îl muşcă cerând răzbunare, celălalt este oracolul în care controversata eroină caragialiană înnoadă şi deznoadă firele intrigii, construieşte şi abandonează ipoteze, ca o Penelopă modernă, în numele unui ideal auster de puritate morală, pe care îl socoteşte dictat de o instanţă divină. În prima redactare a piesei existau indicii mai precise ale convieţuirii lor conjugale, pe care dramaturgul le-a eliminat în varianta definitivă, în vederea reducerii efectului de ambiguitate etică ce planează asupra acestui cuplu straniu. În ultima scenă a actului întâi, o indicaţie regizorală precizează că Dragomir „pleacă spre uşa odăii *lui*” (s. n.) şi tot aici Anca se sustrage agresiunii erotice a soţului, invocând spectrul lui Dumitru, amănunte ce lasă loc ideii unei separaţii între cei doi.

Faţă în faţă cu cele două încăperi ce par a fi dormitoarele separate ale soţilor se zăresc „celarul” (strâmt şi întunecos ca o celulă de închisoare) şi „chepengul beciului”, prima treaptă a coborârii în prăpastia infernală. Lângă gratia oblonului – alt însemn al întemniţării – este taraba, tribuna improvizată, spre care

Marea Anchetatoare se îndreaptă atunci când are de pus o întrebare fundamentală. Pe tarabă, la îndemână, se află barda, *labrys*-ul, metafora spaţială a situaţiei tragice declanşate prin crima săvârşită cu nouă ani în urmă. Primplanul este dominat de masa rotundă de lemn – simbol al tainelor şi, în final, al marilor revelaţii – în jurul căreia se rotesc, stereotip, toate personajele, figurând astfel scenic imposibilitatea de a evada din cercul închis al obsesiei. Pe masă pâlpâie ca o candelă „o lampă mică cu petrol”, ce transformă cei nouă ani de căsnicie într-un lung priveghi. De jur-împrejurul ei, trei personaje citind o gazetă. Nimic mai caragialian – va spune spectatorul liniştit, fără să bage de seamă că va intra cât de curând în purgatoriu, şi apoi de-a dreptul în infern, şi va trebui să lase afară orice speranţă de a râde în hohote.

Trei păpuşi tragice care în curând vor începe să umble, să vorbească, să se urmărească şi chiar să se ucidă; şi toate acestea pentru că hăţişurile întunecate ale pădurii Corbenilor, a cărei umbră planează, ameninţătoare, asupra tuturor, ascund o taină cumplită: cu nouă ani în urmă, în sâmbăta Paştelui – timpul confuz dintre Răstignire şi înviere, în care moartea triumfă temporar asupra vieţii – unul din ei a ucis:

Dragomir: Mă tot goneai… Odată, când ai ieşit de la biserică la Vinerea Mare, seara – ţi-aduci aminte – m-am dat pe lângă tine şi ţi-am zis încet: „Anco! de ce n-ai vrut să mă iei pe mine? Eu tot te iubesc… Lasă-l pe Dumitru şi vino!” Ţi-aduci aminte? (…) Eu am plecat acasă, n-am dormit toată noaptea şi dimineaţa… m-am hotărât. (…) Ştiam când se întoarce de la deal pân’ pădure… şi l-am aşteptat… Venea şuierând… Ne-am întâlnit, ne-am dat în vorbă… i-am arătat o plută înaltă; el a ridicat ochii în sus… Am tras cuţitul, şi până s-aplece iar ochii… (…) Pe urmă l-am întors cu faţa în jos…

Actul violent, săvârşit sub semnul maximei încărcături psihice, polarizează întreaga acţiune dramaturgică, făcând posibil textul tragic. „Discursului fără crimă”, din comedii, i se substituie aici „crima fără discurs”: cel „urât” ucide pe cel „drag ca lumina ochilor”, declanşând un lanţ tragic ireversibil. Într-un ultim efort de a sfida un destin nefast, trupul muribund, abandonat cu „faţa în jos”, se răsuceşte, îndreptându-şi ochii „în sus”, spre transcendenţă. Ei se mai deschid pentru o clipă, să-l privească pe Ion, sau, poate, să îşi ia rămas bun de la lumea aceasta, în care s-a aflat printre cei „aleşi”. Omologat prin neantizare, Dumitru a devenit pentru Anca modelul iubirii unice şi absolute. Cel purificat prin moarte este trimis la zei, în vreme ce „păcătoşii” nu pot „să treacă dincolo nejudecaţi aicea”.

Efortul lui Caragiale de a explora adâncimile abisale ale fiinţei umane şi de a descrie crima în termenii unui act sacrificial a rămas fără ecoul scontat. Acuzaţia formulată în subtext, că omenirea a pierdut simţul păcatului odată cu sancţiunile religioase ce-l întreţineau, se voia pusă nu doar în scenă, ci şi în dezbatere, căci *Năpasta* nu este doar o anchetă „judecătorească”, ci, aşa cum sugera Maria Vodă Căpuşan, „o interogaţie ontologică” (177). Subiectul acestei dezbateri este posibilitatea crimei ca manifestare umană. Înainte de a cere socoteală pentru propria lui *năpastă*, nebunul osândit pe nedrept întreabă: „De ce l-ai ucis, mă, pe creştin?”

Aceeaşi întrebare vor formula, în finalul piesei, sătenii informaţi de omorul de la han. Mulţimea care invadează scena, în care nu s-au aflat până atunci mai mult de trei personaje simultan, joacă rolul corului din tragedia antică. Reluată şi amplificată, întrebarea devine un leit-motiv al întregii construcţii dramaturgice: de ce şi de când există impulsul primitiv şi sălbatic de a ucide şi care sunt

consecinţele – nu doar juridice, ci şi ontologice – ale acestui act. Aceasta este întrebarea pe care şi-o pune dramaturgul, obligându-ne să o preluăm. Paradoxal, tocmai această întrebare a fost ocolită. S-au formulat, în schimb, multe altele: de ce se mărită Anca tocmai cu ucigaşul primului ei bărbat? de ce îl torturează, odată ce l-a luat? de ce întârzie atât de mult răzbunarea? de ce ajunge Ion tocmai la cârciuma lui Dragomir? şi, mai cu seamă, de unde a luat Caragiale asemenea tipuri literare?

De la încercările criticii sociologice – reprezentate mai ales de Gherea şi Sofia Nădejde – de a identifica în *Năpasta* „adevărata culoare locală a ţării româneşti” (cf. cronica *Năpastei* semnată de Sofia Nădejde în *Contemporanul*, nr. VII/ noiembrie-decembrie 1889, continuată în numărul pe ianuarie-februarie 1890) şi până la acuzaţiile explicite de plagiat şi influenţe literare, s-a consumat toată gama de răspunsuri şi ipoteze. Mai original este Ion Suchianu, care invocă drept sursă a piesei un episod real, la care ar fi fost martor împreună cu dramaturgul (cf. *O*. 1, 659).

Fiind însă vorba, aici, de un sondaj abisal în conştiinţa umană, trebuie să-i căutăm rădăcinile mai adânci, în mit. Numele victimei – Dumitru Cirezarul – şi faptul că, în prima redactare, Anca era numită „mocanca” par să indice că un prim strat genetic are la bază un conflict pastoral, poate chiar o filieră mioritică, dar nucleul fundamental se leagă de mitul creştin al originii crimei ca manifestare umană. Cain, întâiul om născut din pântecele Evei, îşi ucide fratele păstor, invidios pentru graţia divină pe care acesta o dobândise. Naşterea omului este, aşadar, simultană cu declanşarea violenţei. Dacă păcatul lui Adam comportă un oarecare grad de nobleţe, fiind de natură strict gnoseologică, actul lui Cain este reprobabil. El pune în act posibilitatea morţii *cucerite* de tată, declanşând o

nouă mutaţie ontologică şi definind condiţia celui ce ucide:

Şi acum eşti blestemat de pământul care şi-a deschis gura sa, ca să primească sângele fratelui tău din mâna ta. Când vei lucra pământul, acesta nu-şi va mai da roadele sale ţie; zbuciumat şi fugar vei fi tu pe pământ. (*Biblia*, Bucureşti, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1982, 14.)

Cain se reîntrupează în Dragomir, care ucide din invidie, mânat de obsesia de a fi iubit. Devorat de conştiinţa vinovăţiei, el încearcă să-şi ispăşească păcatul prin suferinţă: *zbuciumat şi fugar*, izgonit de femeia pentru care a ucis, şi care nu-l va iubi niciodată, se macină încet, între roţile dinţate ale maşinii textuale. Efortul acesta greoi, steril, zadarnic, de a ieşi de sub incidenţa blestemului primordial, ce planează asupra celui care a cutezat să ridice viaţa dăruită de Dumnezeu, încearcă să-l zugrăvească dramaturgul Caragiale, pentru a crea emoţia cathartică.

Încurcat definitiv în *pânza de păianjen* a texturii tragice, pe care el însuşi a declanşat-o, Dragomir nu mai are nicio posibilitate de salvare, nicio ieşire din labirint. La fiecare mişcare îl pândeşte un pumnal, fiecare dintre cei cu care vine în contact este un posibil protagonist al planurilor de răzbunare ce se urzesc în mintea Ancăi. De la primele cuvinte rostite odată cu ridicarea cortinei („… E greu să scape, fireşte…”) până la strigătul disperat din final – „Dragomir (îngrozit, căutând în toate părţile): Femeie! vreau să scap… Nu vreau să puie mâna pe mine!… Mi-e frică!… vreau să scap!” – întreaga piesă se articulează pe ideea imposibilităţii de a evada din propria identitate, din cercul restrictiv al conştiinţei păcatului. Ochiul interior, pe a cărui retină mai stăruie încă imaginea sângelui vărsat, proiectează fantasme, care vin să-l judece şi să-l pedepsească, într-un joc nesfârşit al iluziei – prilej

de rememorare continuă a *hybris*-ului:

Dragomir: … Din ziua întâia a cununiei şi până astăzi, o dată n-am văzut-o zâmbind; de atunci şi până astăzi cu trupul e aicea pe lumea asta şi cu gândul e la Dumitru pe lumea aialaltă… De opt ani de zile, Dumitru şi iar Dumitru; pe el îl auz când vorbeşte ea, când mă uit la ea îl văz pe el… Eu trăiesc în casă, mănânc la masă, dorm la un loc cu stafia lui… Uite-o! Uite-l! El e… Dumitru!

Scurtcircuitând binecunoscutul traseu hamletian, Caragiale îl pune pe vinovat, în confruntare directă şi permanentă cu „stafia" victimei sale. Anca joacă astfel un al doilea rol – cel al spectrului mut şi otrăvitor, care actualizează, din ce în ce mai dureros, simptomele unei depresiuni maniacale în continuă agravare. Sugestia dereglării raporturilor cu realul, printr-o funcţionare imperfectă a mecanismelor de percepţie senzorială, este construită prin cooperarea mai multor sisteme de semne teatrale; limbajul verbalizat identifică cele două apariţii, susţinut de cel gestual. Mişcarea violentă a figurilor, de spaimă, de protest şi, totodată, de aşteptare a verdictului, chipurile desfigurate de nouă ani de tortură, spun chiar mai mult decât cuvintele. Efectul de obscuritate, proiectat de lumina slabă, şi, mai ales, ieşirile şi intrările Ancăi, alternarea mersului „încetinel" cu opririle bruşte, sporesc impresia de irealitate. Dragomir ştie că Anca n-a fost şi nu va fi niciodată a lui, că femeia pentru care şi-a pierdut integritatea morală nu este decât o umbră, un trup al cărui suflet călătoreşte pe alt tărâm, o „mireasă a morţii" asemenea Antigonei, pentru care datoria de a face dreptate morţilor era mai presus de propria viaţă, o *rană* deschisă a pământului, care refuză să-i dea rod, jumătatea vie a celui mort, care vine să-l întrebe acuzator: „de ce ai ucis?":

Anca: (…) Ia ascultă, Dragomire… adică ce ar fi, cum

stăm noi aici amândoi, să te pomeneşti cu Dumitru (el face o mişcare) că intră binişor pe uşă… uite pe colo… (arată în fund) să-l vezi că vine, cum era el înalt şi voinic, şi se aşază frumos colea la masă în faţa ta: „Ei, bună seara, frate Dragomire?…” (Dragomir se zgârceşte pe scaun şi s-apucă de masă; ea îi ia repede capul în mâini şi cearcă să i-l întoarcă cu d-a sila spre fund.) Ia uite colo… colo… Iacătă-l… Iacătă-l!… Vino, vino, Dumitre!… (vrea să-l întoarcă cu toată puterea.) Ci uite-te!…

Înscenând această vizită a spectrului, cu acelaşi efect pe care îl avea procedeul *teatrului în teatru* în *Hamlet*, Anca pregăteşte apariţia unei alte fantasme, care vine să-l întrebe: „de ce n-ai mărturisit?”. Anticipată de ştirea morţii lui, citită în gazetă, intrarea nebunului în scenă se păstrează în sfera apariţiilor imateriale. Întruchipat parcă din conştiinţa vinovată a lui Dragomir şi din nevoia de certitudini a Ancăi, Ion vine să-şi desăvârşească jubilaţia mistică şi să pună definitiv capăt suferinţei. Pădurea Corbenilor îl absoarbe ca un magnet, aducându-l înapoi, în locul unde a început totul. Închis fără vină şi torturat până la nebunie, Ion ilustrează procesul complet al resorbţiei în durere. Când suferinţa atinge cote paroxistice, el iese din sine, pentru a-şi viziona propria moarte, care devine o eliberare de povara insuportabilă a materialităţii şi, tocmai de aceea, un act jubilatoriu. „La crise épileptique et l’écriture sont parallèlement les hauts lieux d’une tristesse paroxystique qui’s inverse en une jubilation mystique hors du temp”. – nota Julia Kristeva (186 – 187).

În nebunia lui mistică, Dragomir se priveşte ca într-o oglindă acuzatoare care îi arată, totodată, viitorul. Fişa completă a suferinţei, în toate varietăţile posibile, oferă, în acelaşi timp, Ancăi soluţia cea mai ingenioasă a pedepsirii lui Dragomir: moartea lentă sub biciul exterior al anchetatorilor – a căror brutalitate nu cunoaşte limite – şi

sub cel interior, al conştiinţei vinovate.

Torturată de o bănuială înfiorătoare, Anca trăieşte de nouă ani în universul relativ al autopersuasiunii. Simţindu-se călăuzită de ceva mai presus de orice raţiune, ea se află mereu în căutarea unor semne cereşti, pe care le interpretează din perspectiva obsesiei care dă sens existenţei sale. Alegerea pe care o face nu este una existenţială, unica alternativă posibilă îi este dictată chiar de transcendenţă:

Anca: (…) nu te puteam lăsa să treci dincolo aşa nejudecat aicea. Te-am judecat, te-ai mărturisit, trebuie să-ţi dau acuma pedeapsa ce ţi se cade c-ai răpus pe omul ce mi-era drag ca lumina ochilor, tu, care mi-ai fost urât totdeauna…

Modelul discursiv al anchetei este convertit într-o spovedanie smulsă fără voie. După nouă ani de investigaţie, cu mijloace exclusiv psihologice, în care a înregistrat, cu perseverenţa detectivistică despre care vorbea Esslin, toate detaliile care îi confirmau intuiţia, ea îl forţează pe Dragomir să îşi mărturisească fapta în toate detaliile, reiterare ce capătă valenţe ritualice. Fiecare întrebare constituie pentru el o probă ratată şi, totodată, o adâncire a cuţitului în rană. Noua Ariadnă îşi călăuzeşte eroul eşuat într-un labirint interior, spre a-l face să descopere acolo, în întreaga ei grozăvie, monstruozitatea morală. „A spune” şi „a-şi aduce aminte” sunt verbele esenţiale în *Năpasta*. Reconstituind crima şi circumstanţele ei, textura dramaturgică se auto-generează continuu sub ochii noştri, cu fiecare replică, gest sau mişcare, pe măsură ce minţile se împăienjenesc sub semnul păcatelor vechi şi al bănuielilor chinuitoare.

Vocaţia vindicativă, a acestei veritabile erinii, se concretizează prin mai multe scenarii de pedepsire a vinovatului: se gândeşte să-l ucidă ea însăşi sau să-l pună

pe Gheorghe să o facă, ceea ce ar asigura un alt tip de proiecţie tragică în repetabil, pentru că învăţătorul n-ar face decât să repete gestul lui Dragomir. În prima variantă a piesei, unde Gheorghe era fratele lui Dumitru, exista chiar replica prin care se asigura lanţul tragic: „Cât e el de ticălos, Dragomir a fost mai bărbat ca tine” (mss. În *O.*1, 715). Ea a fost eliminată, probabil pentru că lăsa loc interpretării că Anca ar fi sugerat, indirect, şi prima crimă. În manuscris, dramaturgul era mai preocupat de eroziunea interioară a văduvei şi de dilema ei morală:

Anca: (…) Eu de opt ani, păstrez în sufletul meu o taină care mă roade. De opt ani, taina asta creşte, cum creşte o bubă rea, dintr-o înţepătură ajunge de <mănâncă> roade toate oasele până la măduvă, creşte încet, încet <încât>, se întinde pe dedesubt <şi. Aşa pe mine, dintr-un gând uşor de bănuială <mi-a cuprins toată> a crescut în sufletul meu taina asta grozavă, care mi-a umplut toată gândirea, toată voinţa şi toată puterea de hotărâre. (…) când ai tu un câine şi e turbat – măcar că e câinele tău… Nu e aşa că trebuie să iei o măciucă şi să-i striveşti ţeasta capului?

În varianta finală, orice îndoială a dispărut, lăsând loc unei atitudini inchizitoriale. Fără să se mai întrebe dacă este sau nu *drept*, dacă este sau nu *păcat*, Anca îşi pune doar întrebarea „cum să-l omor?”. Aşa procedase şi Othello, spre marea admiraţie a lui Caragiale. Deşi invocă la tot pasul pe Dumnezeu şi pe Maica Domnului, Anca a rămas un suflet păgân, în care mila şi iertarea creştină nu şi-au putut face loc: „Să te iert! D-aia te-am răbdat eu lângă mine, d-aia am umblat eu atâta vreme să te aduc aici, ca să te iert? (râde)”. Ea nu este decât o încarnare a Furiilor, prin care impulsul de a ucide nu se estompează, ci se amplifică.

Din atributele feminităţii de altă dată n-a mai rămas

nimic, singurul sentiment activ este cel al răzbunării; ura exacerbată a golit-o pe dinăuntru, transformând-o într-un simplu organ al mâniei divine. În sufletul acesta sălbatic, dominat de instincte ce nu au intrat, încă, sub incidenţa culturii, vibrează un acord din atmosfera tragediei greceşti, în care tensiunea ideii morale este reglată de principiul pedepsei şi al răsplăţii divine, auto-cunoaşterea este plătită prin suferinţă iar desăvârşirea se atinge prin moarte. În coaja frumoasă, de care se îndrăgosteşte învăţătorul, sălăşluieşte un suflet urâţit, mortificat, inapt pentru orice trăire umană. Faţă de toţi ceilalţi, care sunt pe jumătate morţi, Gheorghe reprezintă viaţa, voinţa ei de a continua, cu orice preţ; el realizează doar un efect de contrast, fără a scăpa însă din *pânza de păianjen*. Prins în mrejele ademenirii erotice, care a devenit o obsesie, şi el ar vrea să plece, să se smulgă din vârtejul centripet al pierzaniei, din care nu există, însă, scăpare:

Dragomir: (...) Aşa e viaţa omului! Pe toţi dracul îi încalecă... toţi o să moară, toţi! Şi eu o să mor... şi tu o să mori, şi Gheorghe şi toţi... pe rând, pe rând, ca la moară. (se uită lung unul la altul.) Tu, femeie, tu eşti ispita...

Scormonind, din nou, între pliurile limbajului, Caragiale exploatează ingenios omonimia dintre verb şi substantiv: „moara” – maşina textuală care-i macină pe toţi – funcţionează în ritmul impus de conjugarea verbului „a muri”. Ispitirea erotică nu face decât să accelereze ritmul, să scurteze drumul spre moarte. Femeia frumoasă, pentru care s-a făcut moarte de om, nu este decât o fantoşă, un reflex al iluziei prin care „pe toţi dracul îi încalecă”. În glasul ei urlă Eriniile, însetate de sânge, pe care numai nebunul le poate auzi, căci el este următoarea jertfă. Printr-o urzeală capricioasă a destinului, el a ispăşit păcatul sinuciderii înainte de a-l comite, dar moartea nu vrea să se mai oprească:

Ion (crescendo): De ce-l mai bate pe Ion dacă a murit? (dă cu piciorul ca cum ar vrea să înlăture ceva.) Să-l ia de aici... e plin de sânge... (mai dă o dată). Nu mai mişcă... (iar) A murit...

Anticipându-şi gestul, el substituie realităţii scenice vizibile, dâra sângerie a textului tragic, cu întreaga ei poetică implicită. Pumnalul, pregătit pentru Dragomir, îi deschide calea spre Maica Domnului, punând stavilă între el şi suferinţă. El anulează, astfel, scenariile Ancăi, oferindu-i, în schimb, un altul. De ce erau necesare atâtea capcane pentru un singur vânat? Crearea mai multor arcuri ale suspansului presupune o textură mai complexă şi antrenarea mai multor mijloace de semnificare în construcţia dramaturgică. Procedeul fusese folosit, până la epuizare, şi în comedii. Cine va ucide în cele din urmă pe Dragomir, sau care dintre candidaţii provinciali va câştiga alegerile, sunt întrebări construite prin aceeaşi tehnică de creare a unor aşteptări multiple. Ambele vor fi abandonate în favoarea unor soluţii surpriză, aflate într-o indisolubilă legătură cu toate celelalte. Prezenţa unor elemente tehnice similare în registre estetice atât de diferite nu face decât să confirme unitatea de imaginaţie a scriitorului şi să orienteze receptarea spre depistarea şi valorizarea acestor plăci turnante ale teatrului caragialian.

Concentrarea *Năpastei* pe tema răzbunării şi a interpretării psihologice şi filosofice a acestui act nu exclude multiplicitatea de soluţii, ba chiar le justifică. Ca şi în cazul *Scrisorii pierdute*, unde „metoda politică” a lui Caţavencu era susceptibilă de reduplicare infinită, prin apariţia lui Dandanache, opţiunea finală a Ancăi asigură proiecţia tragică în repetabil. Aruncându-l „între pereţii umezi de sare”, ea îi dă o pedeapsă cu mult mai aspră decât moartea: ca şi Ion, el va fi torturat pentru a recunoaşte o vină imaginară, se va topi încet, halucinant,

amintindu-şi, zi de zi, felul în care a luat viaţa lui Dumitru, laşitatea de a fi lăsat pe altul să ispăşească în locul lui şi, mai cu seamă, ura fără leac a femeii pe care a iubit-o. Va măsura, până în ultima clipă, distanţa dintre ceea ce ar fi trebuit să fie viaţa lui şi ceea ce a devenit din momentul în care a comis *hybris*-ul:

Dragomir: (…) Dacă nu te cunoşteam pe tine, eu era să fiu altfel de om… (bea şi oftează) Hehe! ce om era să fiu eu… Dar s-a dus… acu e degeaba… las-o încurcată!”

Încarcerat în carapacea conştiinţei păcatului, el îşi duce mai departe crucea, fără să se poată elibera de condiţionările lumii exterioare; amarul, pe care a încercat să-l înece în alcool – „apa de foc” bachelardiană – nu-l va părăsi niciodată. Tortura fizică, „gunoirea”, urmează firesc celei morale, căci groaza viscerală de degradarea cărnii îi este perseverent cultivată:

Anca: (…) te-or pune la chinuri, vai de viaţa ta!… o să-ţi rupă carnea, să-ţi smulgă dinţii şi unghiile, să-ţi descheie ţeasta capului… (…) o să te gunoieşti de viu între pereţii de sare umezi până o socoti Dumnezeu c-a venit ceasul să te cheme ca să te judece el mai bine…

Din momentul arestării, Dragomir intră definitiv în rolul lui Ion, devine un dublu al său, preluându-i nu numai replicile, ci toate celelalte componente ale jocului actoricesc: convulsiile trupului zguduit de teroarea torturii, contracţiile dureroase ale măştii, privirea rătăcită:

Dragomir: (coboară aiurit şi se înţepeneşte în faţă; Gheorghe şi alţi doi oameni coboară la el şi-l apucă de amândouă braţele; el se uită la ei pierdut şi tremurând) Merg… merg eu… să nu mă bateţi, merg! (rugător către Gheorghe) Nu mă strânge aşa tare de-acolo… Ţi-am spus că mă doare!

Ceea ce-l doare cu adevărat este „mâna din vis”, rana din lăuntru, „buba” care s-a spart şi aruncă afară tot răul

interior, acumulat timp de nouă ani. Prin această preluare de rol, devenim martorii unei reconstituiri a înscenării judiciare care a dus la închiderea lui Ion: ni se îngăduie accesul la preistoria dramei. Acumularea îngrijorătoare a erorilor justiţiei omeneşti – cazul lui Ion, al paricidului de la ocnă şi, în final, al lui Dragomir – capătă accente clare de critică socială, de la care un dramaturg de talia lui Caragiale nu se putea abţine. Este, însă, şi un mod de a justifica necesitatea unei alte judecăţi, mai presus de neputinţa omenească. Jocul destinului se repetă, revelând imaginea unui mecanism implacabil, în ale cărei capricioase conexiuni umanul se încurcă iremediabil, se auto-dizolvă. Maria Vodă Căpuşan a semnalat acest „mecanism repetitiv până la tortură şi nebunie, ce se impune ca dimensiune fundamentală a universului tragic caragialian” (18). Nimic nu-l ilustrează mai bine decât finalul deschis al *Năpastei*: „pentru faptă răsplată şi năpastă pentru năpastă!”. Dragomir îşi plăteşte toate păcatele, refăcând drumul parcurs de Ion prin purgatoriu, pentru a păşi apoi mai departe, în infern:

Ion: Tu… eşti dracul!… Dacă tu eşti dracul, de ce nu te duci să stai în balta în care te-a gonit Maica Domnului? … or de ce nu mergi pe pustii locuri? or de ce nu te întorci în fundul iadului?… de ce? (îl pune pe genunchi.)

Dragomir: M-a răpus!

Ion: De ce să mă chinuieşti tu pe mine? (îl lasă un moment şi-l priveşte rânjind sălbatic) Măi!… este la noi o ocnă părăsită… în fund e o baltă neagră… Dacă arunci o piatră-n fund, numa, de departe, din inima pământului, începe să alte, şi alte tot mereu, şi tocm-a doua zi tace, când zice Maica Domnului: destul!… Acolo trebuie să vii tu cu mine… să te iau de gât (îl înhaţă) să te ridic şi să te arunc în fundul bălţii… aşa!… Haide. (urlând) Haide!… (îl târăşte; Dragomir se zbate.)

Vertijul prăbuşirii în hău şi prezenţa apei negre, nereflectante, care tinde să absoarbă întreaga suferinţă umană, conferă textului caragialian ceva din atmosfera poescă, pe care o cunoştea atât de bine. Cel vinovat nu se mai poate oglindi decât în propriul său păcat, în „balta neagră”, dizolvantă, care nu este decât o proiecţie subiectivă a tenebrelor interioare. Imaginea-simbol a ocnei părăsite figurează coborârea în infern. Intrarea în această spirală a morţii – forma-sens a sentimentului damnării – nu presupune doar degradarea fizică şi morală a celui care a ucis, ci şi o proiecţie cosmică a durerii existenţiale, un proces transformator ce ameninţă să antreneze întregul univers real.

Într-o ultimă răbufnire de revoltă, nebunul vrea să-l târască pe Dragomir spre gura de iad prin care materia hăituită, muribundă, se îndreaptă spre disoluţia finală, spre resorbţia în elemente. Inima pământului – din care „alte tot mereu” blestemul – îi cheamă pe amândoi. Pentru Ion există încă şansa mântuirii, dar ucigaşului adevărat Maica Domnului nu-i poate zice niciodată „destul!”. Oricât s-ar întinde, *pânza de păianjen* nu poate ajunge până la cer. Asistăm simultan la două scenarii funerare – morţi paralele care pecetluiesc destine paralele. „Marea călătorie”, în care cei doi vor să plece împreună, este regizată în toate detaliile:

Dragomir: (…) îţi cumpăr haine nouă, pălărie, cizme nouă… De mâncare, de băutură… tot… îţi dau eu tot ce-ţi trebuie. (…) Colea în beci… să scoatem banii (ia lampa) şi să plecăm… Aide…

Nu lipseşte aproape nimic din lexicul scenariilor rituale funerare: primenirea, ospăţul, banul, lumina şi, bineînţeles, metafora drumului iniţiatic. Cât despre bocet, el capătă forme multiple şi ingenioase, de la „urletul” câinelui şi „auitul” nesfârşit al gurii de iad, la rânjetul

sardonic, desfigurant, inuman, executat pe rând de toţi cei implicaţi în acest proces de cadaverizare. „Toaca de utrenie”, ce acompaniază aruncarea trupului sângerând în „puţul părăsit” – altă gură deschisă a pământului – pune capăt ritului tragic, prin a cărui inserţie în piesă tragicul se întoarce la sursele lui primordiale, transformând *Năpasta* într-o „metadramă”.

Petelor de „cerneală violentă” li se substituie „lacul de sânge” – cea mai concretă marcă a degradării prin violenţă. Chiar dacă Dragomir mai zăboveşte, o vreme, prin lumea aceasta – căreia nu-i mai aparţine de mult cu adevărat – el aşteaptă la rândul morii, doar cu un pas în urma nebunului. Râsul „prostesc”, nebunesc, dizolvant, cu care se dă pe mâna celor veniţi să-l ridice – umbre care cer sufletul pângărit – devine expresia cea mai grăitoare a suferinţei. O alianţă cutremurătoare se stabileşte, tacit, între acest râs straniu, tenebros, grotesc (ce aminteşte de zâmbetul măştilor mortuare), şi spaimă. Ea ne obligă să reconsiderăm efectul cathartic al pieselor anterioare prin prisma acestui râs fantastic, în cojile căruia încap simultan atât comicul cât şi tragicul.

REPERE BIBLIOGRAFICE

Caragiale, I.L., *Opere*, I-III, Bucureşti, Cultura naţională, 1930 – 1932, ediţie critică îngrijită de Paul Zarifopol; continuată cu *Opere* IV-VII, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1938 – 1942, ediţie critică îngrijită de Şerban Cioculescu (abreviat în note ca *O. I,* II, *III*…)

* * *, *Opere*, 1 – 4, Bucureşti, ESPLA, 1959 – 1965, ediţie critică îngrijită de A.I. Rosetti, Şerban Cioculescu şi Liviu Călin (abreviat în note ca *O. 1, 2, 3*…)

* * *, *Opere*, I-IV, Bucureşti, Academia Română, Editura Univers enciclopedic, 2000 – 2002, ediţie critică aniversară îngrijită de Stancu Ilin, Nicolae Bârna şi

Constantin Hârlav, cu prefaţă de Eugen Simion

* * *, *Restituiri*, identificate, transcrise şi comentate de Marin Bucur, Cluj-Napoca, Dacia, 1986

Reproduceri pe suport: CD-ROM:

Integrala Ion Luca Caragiale. *Seria comediilor*, Radio România, Bucureşti, 1952, Regia artistică: Sică Alexandrescu

Literatura română, Bucureşti, Grupul Editorial Litera (Ion Luca Caragiale, 3 volume)

Amintiri despre Caragiale, Bucureşti, Minerva, 1972

Angelescu, Silviu, „Tentaţia fantasticului" în *Tribuna României*, nr.

102/1977, p. 7

Bibliografia I.L. Caragiale, I-II, Bucureşti, Academia Română şi

Institutul de Istorie şi Teorie Literară, Editura „Grai şi suflet – cultura naţională", 1997, cu prefaţă de Eugen Simion

Bucur, Marin, *Opera vieţii. O biografie a lui I.L. Caragiale*, I-II.

Bucureşti, Cartea românească, 1989

* * *, „Timpul în joc şi în joacă" în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 3 – 4/1992, pp. 211 – 216

Cap-Bun, Marina, *Oglinda din oglindă*. *Studiu despre opera lui I.L.*

Caragiale, Constanţa, Pontica, 1998

* * *" Caragiale şi cultura italiană" în *Junimea şi impactul ei după 150 de ani*, coordonatoare Marina Cap-Bun şi Florentina Nicolae, Bucureşti: Editura Universitară, 2013, pp. 67 – 80.

* * *" Actualitatea lui Caragiale" în *Actualitatea lui Caragiale*, *1912 – 2012*, coordonatoare Marina Cap-Bun şi Florentina Nicolae, Bucureşti: Editura muzicală, 2012, pp. 9 – 20.

* * *" From stage to page: the intricate mechanisms of intercultural transfer. A case study of *Macbeth* and Caragiale" în *Shakespeare în România. 1900 – 1950*, Bucureşti: Humanitas, 2007, pp. 97 – 118.

* * *" Shakespeare's Influence on the Plays of Ion Luca Caragiale" în *Shakespeare în Nineteenth Century România*, Bucureşti: Humanitas, 2006, pp. 108 – 135.

* * *" Balkan Themes and Identities in the Works of I.L. Caragiale" în *Balkanistica*, The South East European Studies Association, Oxford, Mississippi, SUA, vol. 20/ 2007, pp. 149 – 156.

* * *" Intercultural Fantasies of Female Cruelty: Reflections on Gender and Power" în *Intertext*, Universitatea Libera Internaţională din Moldova şi Institutul de Cercetări filologice şi interculturale, Chişinău, nr. 1 – 2/2007, pp. 185 – 196.

* * *" The Dynamics of Words and Power in the (De) construction of Legitimacy. A case study" în vol. *Annals of the University of Craiova*, Series: Philology – English, Year VIII, no. 1, Craiova, Editura Universitaria, 2007, pp.58 – 67

* * *" Politics and Literature" în *Analele Universităţii Ovidius*, Filologie tom. XVII, Constanţa: Ovidius University Press, 2006, pp. 41 – 52.

Cazimir, Ştefan, *Caragiale, universul comic*, Bucureşti, EPL, 1967

* * *, *I.L. Caragiale faţă cu kitschul*, Bucureşti, Cartea românească, 1988

* * *, *Nu numai Caragiale*, Bucureşti, Cartea românească, 1984

Călin, Liviu, „Triptic – *O făclie de Paşte*, *Păcat, în vreme de război*" în

Recitind clasicii, Iaşi, Junimea, 1975, pp. 44 – 51

Călinescu, Al., *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii*, Bucureşti.

Albatros, 1976
Călinescu, G.Domina bona" în *Principii de estetică*, Bucureşti, EPL.
1968
* * *, „I.L. Caragiale" în *Istoria literaturii române*... ed. cit., pp.
488 – 506
Chendi, Ilarie, „Comediile lui I.L. Caragiale" în *Scrieri*, I, Bucureşti.
Minerva, 1988, pp. 174 – 188
Ciachir, Dan, *Luciditate şi nostalgie*, Iaşi, Editura Institutului
European, 1996
Ciobanu, Nicolae, „I.L. Caragiale: duh balcanic şi satanism" în *între imaginar şi fantastic în proza românească*, Bucureşti, Cartea românească, 1987
Cioculescu, Barbu, „De la Haimanale la Berlin" în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 3 – 4/1992, pp. 217 – 220
Cioculescu, Şerban, *Viaţa lui I.L. Caragiale*. *Caragialiana*, Bucureşti.
Eminescu, 1977
* * *, *Corespondenţa dintre I.L. Caragiale şi Paul Zarifopol (1905 – 1912)*, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă, 1935
Ciopraga, C.Caragiale sau dislocarea prezentului" în *Personalitatea literaturii române*, Iaşi, Junimea, 1973, pp. 153 – 160
Condeescu, Alexandru, *Planeta moft*, Bucureşti, Asociaţia Scriitorilor din
Bucureşti, Cartea românească, 1997
Condurache, Val.Posteritatea lui Caragiale" în *Portretul criticului în tinereţe*, Bucureşti, Cartea românească, 1989, pp. 214 – 216

Constantinescu, Ion, *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Bucureşti, Minerva, 1974

Constantinescu, Pompiliu, „Comediile lui Caragiale”, „Satanismul lui

Caragiale”, „Epoci de creaţie la Caragiale”, „Poezia personagiilor lui Caragiale”, „Inaderenţa lui N. Davidescu la spiritul satiric” în *Scrieri*, vol. II, Bucureşti, EPL, 1967, pp. 16 – 169

Cornea, Paul, „Poetica narativă şi motivaţia în nuvelistica lui I.L.

Caragiale” în *Aproapele şi departele*, Bucureşti, Cartea românească, 1990, pp. 347 – 374

Cristea, Dan, „Dominus diabolicus”, „Senzaţia la Caragiale” în *Arcadia imaginară*, Bucureşti, Cartea românească, 1977, pp. 39 – 51

Cristea, Valeriu, „Satiră şi viziune” în *Alianţe literare*: *5 studii critice*.

Bucureşti, Cartea românească, 1977, pp. 7 – 125

Cubleşan, Constantin, *Caragiale în conştiinţa criticii*, Oradea, Cogito.

1999

* * * (coordonator), *Dicţionarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale*, Cluj-Napoca, Dacia, 2002

Davidescu, Nicolae, „Caragiale – cel din urmă ocupant fanariot sau inaderenţa lui la spiritul românesc” în *I.L. Caragiale – Biblioteca critică*, Bucureşti, Eminescu, 1974, pp. 127 – 141

Dimiseanu, Gabriel, „I.L. Caragiale. Note despre comedii” în *Opinii literare*, Bucureşti, Cartea românească, 1978, pp. 28 – 38

* * *, „Observa Caragiale”, „Tema destinului şi demonia narativă la I.L. Caragiale” în *Subiecte*, Bucureşti, Eminescu, 1987

* * *, „I.L. Caragiale”, „Marin Preda şi I.L. Caragiale”

în *Clasici români din secolele XIX, XX*, Bucureşti, Eminescu, 1996

Dobrogeanu-Gherea, Ctin.I.L. Caragiale", „Făclia de Paşte".

„Năpasta" în *Opere complete* 6, Bucureşti, Editura Politică, 1979

Dragomirescu, Mihail, „Caragiale", „Opera lui Caragiale" în *Scrieri critice şi estetice*, Bucureşti, EPL, 1969, pp. 119 – 124

Drăgan, Mihai, „Modernitatea prozatorului Caragiale" în *Moderni şi clasici*, Bucureşti, Cartea românească, 1987, pp. 148 – 153

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, „Exemplul clasicilor" în *Luceafărul*, nr.

6/1962

Elvin, B., *Modernitatea clasicului I.L. Caragiale*, Bucureşti, EPL, 1967

Ene, Georgeta, *Caragiale la Berlin*, Bucureşti, Edinter, 1992

Fanache, V., *Caragiale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1984

Florea, Rodica, „Din avatarurile *Năpastei*" în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 3 – 4/1992, pp. 227 – 233

Gafiţa, Mihai, „I.L. Caragiale" în *Faţa ascunsă a lunii*, Bucureşti, Cartea românească, 1974, pp. 279 – 336

George, Alexandru, *Caragiale*: *glose*, *dispute*, *analize*, Bucureşti, Editura

Fundaţiei Culturale Române, 1996

Ibrăileanu, G.Spiritul critic în Muntenia – critica socială extremă: I.L.

Caragiale" în *Spiritul critic în cultura românească*, ed. cit., pp. 160 – 185

* * *, „Foiletoanele lui Caragiale", „Caragiale – când a împlinit şaizeci de ani" în *Opere* 2, Bucureşti, Minerva, 1975, pp. 209 – 222, resp. 277 – 279

* * *, „Pe marginea *Nopţii furtunoase*”, „Pe marginea lui *Conu’ Leonida faţă cu reacţiunea*”, „Versuri”, „Numele proprii în opera lui I.L. Caragiale” în *Opere* 3, Bucureşti, Minerva, 1976, pp. 24 – 53, resp. 246 – 258

* * *, „Cu prilejul sărbătoririi lui Caragiale”, „Caragiale şi epigonii *Convorbirilor literare*” în *Opere* 4, Bucureşti, Minerva, 1977, pp. 456 – 458, resp. 489 – 499

I.L. Caragiale în conştiinţa contemporanilor săi, Bucureşti, Minerva.

1990

Iliescu, Adriana, „I.L. Caragiale” în *Proza realistă în secolul al XIX-lea*.

Bucureşti, Minerva, 1978

Ionescu, Eugen, „Portretul lui Caragiale” în *Note şi contranote*.

Bucureşti, Humanitas, 1992, pp. 153 – 157

* * *, „Caragiale, actual şi universal” în *România*, New York, nr. 4/1956, p. 8

Iordan, Iorgu, „Limba eroilor lui Caragiale” în *Studii de istoria limbii române literare* 2, Bucureşti, EPL, 1969, pp. 400 – 432

Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii române contemporane*, Bucureşti.

Adevărul, 1934

* * *, „Năpasta” în *Pagini de tinereţe* I, Bucureşti, EPL, 1968

* * *, „Trei nuvele de I.L. Caragiale” în *Adevărul*, nr. 1155/1892, pp. 1 – 3

Iorgulescu, Mircea, *Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui*

Caragiale, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1994

Iosifescu, Silvian, *Caragiale*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură şi Artă.

1952
* * *, *Dimensiuni caragialiene*, Bucureşti, Eminescu, 1972
* * *, „I.L. Caragiale” în *Istoria literaturii române III. Epoca marilor clasici*, Bucureşti, Editura Academiei RSR, 1973, pp. 305 – 360
* * *, *Momentul Caragiale*, Bucureşti, EPL, 1963
Lovinescu, Eugen, „Caragiale”, „Femeia în teatrul lui Caragiale”, „Luca
Ion şi Ion Luca Caragiale” în *Critice* 1, Bucureşti, Minerva, 1982, pp. 184 – 191, 123 – 124, resp. 356 – 358
* * *, „Caragiale. Comediile sale. Năpasta” în *Critice* 2, Bucureşti, Minerva, 1982, pp. 5 – 17
Manolescu, Florin, *Caragiale şi Caragiale*. *Jocuri cu mai multe strategii*.
Bucureşti, Cartea românească, 1983
Manolescu, Nicolae, „Caragialiana” în *Teme* 4, Bucureşti, Cartea românească, 1983, pp. 193 – 199
* * *, „Copii teribili” în *Teme* 3, Bucureşti, Cartea românească.
1978
Marcea, Pompiliu, „Caragiale, autor tragic” în *Luceafărul*, nr. 7/1962
Mihăilescu, Călin Andrei, „Convertiri” în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 3 – 4/1992, pp. 283 – 293
Mihăilescu, Dan C.Fascinaţia şi comedia puterii I, ÎI” în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 3 – 4/1992, pp. 267 – 273
Munteanu, George, „I.L. Caragiale” în *Istoria literaturii române*. *Epoca marilor clasici*, Bucureşti, EDP, 1980, pp. 403 – 557
Muthu, Mircea, „Duh balcanic” în *Literatura română şi spiritul sud-est european*, Bucureşti, Minerva, 1976, pp. 185 – 186

Negoiţescu, I.Arta lui Caragiale" în *însemnări critice*, Cluj, Dacia.
1970, pp. 41 – 48
* * *, „Ion Luca Caragiale" în *Istoria literaturii române*, ed. cit., pp. 141 – 144
* * *, „Surse şi contrasurse la Eugen Ionescu" în *Scriitori moderni*, Bucureşti, EPL, 1966, pp. 501 – 504
Paleologu, Al.Chipul lui Caragiale", „Filosofia lui Caragiale" în *Bunul simţ ca paradox*, Bucureşti, Cartea românească, 1972, pp. 43 – 47
Papadima, Liviu, *Caragiale, fireşte*, Bucureşti, Editura Fundaţiei
Culturale Române, 1999
* * *, *Comediile lui I.L. Caragiale*, (comentarii şi note), Bucureşti, Humanitas, 1996
* * *, „Homo faber caragialiensis" în *Revista de istorie şi teorie literară*, nr. 3 – 4/1992, pp. 251 – 262
Papu, Edgar, „Elemente de absurd şi antiliteratură la clasicii noştri" în
Motive literare româneşti, Bucureşti, Eminescu, 1983, pp. 27 – 34
* * *, „Perenitatea *Scrisorii pierdute*" în *Din clasicii noştri*, Bucureşti, Eminescu, 1977, pp. 135 – 146
Paul Zarifopol în corespondenţă, Bucureşti, Minerva, 1987, (editori Al.
şi Radu Săndulescu) *Procesul Caragiale-Caion*, Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 1998
Silvestru, Valentin, *Elemente de caragiologie*, Bucureşti, Eminescu, 1979
Steinhardt, N.Secretul *Scrisorii pierdute*" în *Cartea împărtăşirii*, Cluj.
Biblioteca Apostrof, 1995
Streinu, Vladimir, „Contemporaneitatea lui Caragiale" în *Gazeta literară*, nr. 21/1967

Studii şi conferinţe cu prilejul centenarului I.L. Caragiale, Bucureşti.
ESPLA, 1952
Tomuş, Mircea, *Opera lui I.L. Caragiale*, Bucureşti, Minerva, 1977
Unghianu, Mihai, „Anotimpul Caragiale" în *Pădurea de simboluri*, Bucureşti, Cartea românească, 1973, pp. 51 – 59
* * *, „Indeciziile prozei fantastice româneşti" în *Arhipelag de semne*, Bucureşti, Cartea românească, 1975, pp. 224 – 227
Vartic, Ion, „Domnul profesor Belikov şi nenea Anghelache", „Despre ironie sau despre *viceversa*", „Glose despre *patria* lui Caragiale" în *Modelul şi oglinda*, Bucureşti, Cartea românească, 1982, pp. 7 – 29, resp. 215 – 222
* * *, „I.L. Caragiale şi schiţele sale exemplare", prefaţă la *I.L. Caragiale. Temă cu variaţiuni*, Cluj, Dacia, 1988, pp. 5 – 54
* * *, „Postfaţă" la *Momente*, ediţie anastatică, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 1992, pp. III-VIII
* * *, *Clanul Caragiale*, Cluj, Editura Biblioteca Apostrof, 2002
Vianu, Tudor, „I. L. Caragiale" în *Arta prozatorilor români*, ed. cit., pp.
118 – 132
* * *, „Observaţii despre limba şi stilul lui Caragiale" în *Studii de stilistică*, Bucureşti, EDP, 1968
Vodă-Căpuşan, Maria, *Despre Caragiale*, Cluj-Napoca, Dacia, 1982
Vultur, Ioan, „Cronotopul hanului în proza lui I.L. Caragiale" în *Orizont*, nr. 20/1980
Zaciu, Mircea, „Marele incomod" în *Ordinea şi*

aventura, Cluj, Dacia.
1973, pp. 37 – 56
Zalis, Henri, *I.L. Caragiale comentat*, Bucureşti, Recif, 1995
Zarifopol, Paul, „Caragiale pe scurt. Douăzeci de ani de la moartea lui" în
Adevărul literar şi artistic, nr. 605/ 1932
* * *, „Introducere" la *I.L. Caragiale*, *Opere* I (1930), în ed. cit.
* * *, „Introducere" la *I.L. Caragiale*, *Opere* II (1931), în ed. cit.
* * *, „Literatura politică a lui Caragiale" în *Adevărul literar şi artistic*, nr. 607/ 1932